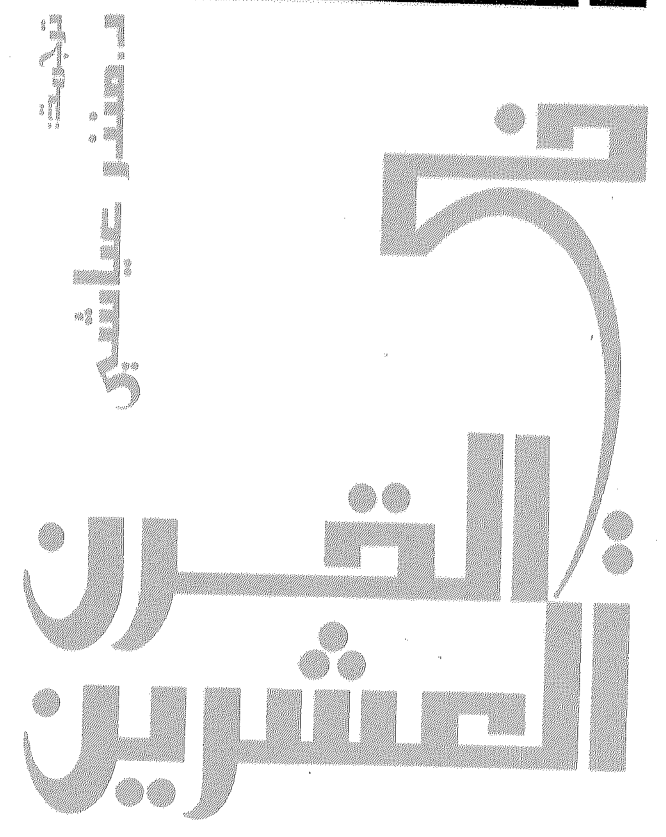
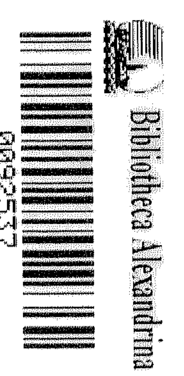


2

النقد الأدبي في القرن العشرين



ترجمة
د. منذر عياشي



جـار ايـف تاديـيه

واحد من ألمع النقاد في فرنسا.

ولد عام 1936 . درس في المدرسة العليا. وهو حامل لدكتوراه الدولة في الأدب. ويعمل حالياً في جامعة السوربون الجديدة.

من كتبه:

ــ مدخل إلى الحياة الأدبية في القرن التاسع عشر ــ (1970)، منشورات بورداس.

ــ بروست والرواية ــ (1978) . منشورات غاليمار. باريس.

ــ القصة الشعرية ــ (1978) . منشورات بيف. باريس.

ــ الرواية والمغامرات ــ (1982) . منشورات بيف. باريس.

ــ النقد الأدبي في القرن العشرين (1987) منشورات بيلفون. باريس.

النقد في القرن العشرين

النقد الأدبي في القرن العشرين

الطبعة الأولى : 1000 /7/ 1994

الإخراج والتنضيد الضوئي:
دار الحاسوب للطباعة - حلب

تصميم الغلاف:
جمال الأبطح



جان ايف تاديبه



ترجمة: د. منذر عياشي

JEAN-YVES TADIÉ

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE AU XXe SIÈCLE

نشـر هذا الكتاب باتفاق خاص مع دار بلفون / باريس

القسم الأول

النقد والوعي

مدرسة جنيف

1 مارسيل ريمون

إن المدرستين اللتين درسناهما أولاً، تهتمان بالأشكال أو بالمجموعات الكبرى، وتبتعدان عن الذات المبدعة للعمل. ثم هناك مجموعة أخرى حظيت باسم «مدرسة جنيف» وإنها لتتميز بعودتها إلى وعي المؤلف. غير أن أعضاءها لم يكونوا سويسريين جميعاً: فبعضهم لم يدرس في جنيف، ولكن تجمعهم صداقة حميمة. وبعيداً عن الاختلافات العملية والمؤلفات المتباينة، وعن التصور الواحد للأدب وطريقة الكلام عنه، فقد كانوا يشكلون حلقة: فهناك «مارسيل ريمون **Marcel Raymond**» و «البير بيغوان **Alber Beguin**» و«جورج بوليه **Georges Poulet**» و«جان روسيه **Jean Russet**» و«جان ستاروبانسكي **Jean Starobinski**. ولم يكن الشكلانيون الروس ولا فقهاء الألمان قد حققوا انتشاراً في ذلك الوقت في فرنسا فمعظم الترجمات تمت عام 1970). ولذلك يمكن أن نقول إن هؤلاء هم الذين أتاحوا للشباب الذين التحقوا بالجامعة في عام 1955، النجاة من النزعتين الوضعية والتاريخية اللتين كانتا مهيمنتين في باريس. وسيكون من غير العدل أن تنسينا طريقة اللسانيات والسيمولوجيا ما تحتفظ به هذه المناهج من الحيوية، وما تحمله من القيم، ومزايا هؤلاء الأدبية. فليس ثمة كتاب أجمل من كتاب جورج بوليه عن هذا الإتجاه «الوعي النقدي». إنه كتاب مشهد عام وبيان (منشورات كورتي، 1961). وإننا لنثني بهذه المناسبة على «جوزيه كورتي» الناشر الذي نشر لمعظم هؤلاء المؤلفين.

كان الإسم الكبير في هذه المدرسة والمؤسس لها من غير تعمد هو «مارسيل ريمون Marcel Raymond» (1897-1984). ولقد تم العثور على مجموعة من المراجع لعمله في نهاية كتاب البير بيغوان ومارسيل ريمون «Cellogue de cartigny» (منشورات كورتي، 1979، نصوص قدمها وجمعها ب. غروتزير P. Grotzer): ثلاث عشرة دراسة في النقد الأدبي. إحدى وعشرون مطبوعة ومختارات أدبية. خمس عشرة مقدمة. ترجمة (Wolfflin). مئة وثمان وثمانون مقالاً وعرض كتاب. أربعة وعشرون نصاً شعرياً وخاصاً. وإن هذا العمل الضخم بالإضافة إلى قصة السيرة الذاتية الرائعة (إن السير الذاتية لنقاد الأدب نادرة: جان بومييه، رولان بارت) الملح والرماد (البيدر، لقاء، 1970، منشورات كورتي 1970) ليسمح بمتابعة الطريق. فقد ابتدأ كل شيء بأطروحتين لرسالة دكتوراة الدولة: «أثررونسار على الشعر الفرنسي» (1550-1585) والمرجع النقدي لرونسار في فرنسا (1550–1585) ، وكان ذلك في عام 1927. وقد أشار مارسيل ريمون نفسه إلى الآلام التي سببتها له هذه التضحية للمعرفة المجردة:لقد خيبت السوربون أملي. وأكثر ما كان ذلك تعليم الأدب الفرنسي. فالوقائع حُملت إليّ، إنها صيد السوربون الجديدة، أو بعض الجمل. وانها الذكرى القديمة، أو قُدمت إليّ بعض التحليلات التي تمس الجوهرى. وكان يجب تجاوز التاريخ، وعلم الأدب، بعد كل هذه «التحضيرات اللامتناهية». فهذه ليست أداة حقيقية للثقافة. وسيكون هذا التجاوز ممكناً عبر الأثر الذي أحدثه «ريفيير Rivier»، و«فاليري»، والسرياليون. وكذلك عبر اللقاء بالفكر الألماني: ففي المانيا، كان «النقد الجديد» في الجامعة فوسلير، كيرتيوس، غوندولف). وإن الحدود هناك بين الآداب، وكذلك بين الآداب والفنون قد ألغيت. وقد كان ريمون منجذباً إلى تاريخ الأفكار اكثر من انجذابه إلى تحليل الأشكال والأساليب. وإننا لنجد في قلب أعماله قلقاً ميتافيزيقياً . ولذا، فإنه منذ عودته إلى مدينة بال، أخذ في إعداد كتابه الكبير «من

بودلير إلى السرياليين (Coreo، 1933، منشورات كورتي، 1940): إن المسألة الكبرى إنما كانت في ابتداع إجراء يقف على النقيض من الإتجاه التعليمي، فلا يعتد بالسيرة الذاتية، ويختزل الجانب التاريخي إلى الحد الأدني. ولم يبق إلا النظر في سجية كل شاعر، وكل قصيدة. وذلك بالوقوف على الأسلوب وليس على المعارضة الأسلوبية. وإن هذه لتكون تجربة في القراءة أيضاً وفي الشعر. وإن المرء لينطلق في هذا من شرح النصوص، كما كان يفعل سبيتزر، ومن العيّنات، ليقيم علاقة للجزء مع الكل، وللكل مع الجزء، فيلج إلى داخل بنية الجهاز اللغوي. ولكن المقصود في الواقع ليس هو تحديد المنهج بقدر ما هو تحديد لموضوعه: لقد كان من المفترض أن يتعلق أسلوب هذه الكتاب بفكرة معينة عن الشعر. إنها تلك التي عرضت في الفصل الأخير: الأسطورة المعاصرة للشعر. وبما أن هذه الأسطورة انفجارية، فقد التبس كتاب ريمون في اللحظة التي ظهر فيها على الأقل بشيء سياسي: إنه ارتبط بالوعي الشقي لاضطهاد حضارتنا وكذبها، كما ارتبط بالصراع بين العالم المعاصر وأولئك الذين يرفضون هذا العالم. ولما كان ريمون مهتماً بتحديد وظيفة الشعر، فقد عرض مفهوم الشعرية كل فنان، ومذهبه، وفلسفته. فمما جاء في المدخل عن بودلير، وفيرلين، ورامبو قوله: إن الذي يجمع بين بعض الشعراء هو أن الإنسان يسأل الشعر بوساطتهم حلاً لقضية القدر. وهذا لعمري مذهب، وموضوعات، لم تصبح لغة بعد. وأما ما يخص الرمزية، فإن ريمون يصطدم بفاليري: فإن كان ثمة مقاطع صوتية من الكلمة تتحرك، فإنما يكون هذا بفضل الإتفاق المتناهي في الدقة مع معنى الكلمة التي تؤلفها بوساطة الذكريات الغامضة التي توقظها هذه الكلمة أكثر مما يوقظها الطريق الخاص بالجرس. وإننا لنفهم أن يجد الناقد نفسه على سجيتها عند السرياليين الذين كانت نظرياتهم تعادل أشعارهم في الأهمية: إذ لم يحصل قط أن مدرسة من مدارس الشعر قد خلطت، على هذه الصورة وبوعي تام، قضايا الشعر مع القضايا

الحاســمة للكـائن. ويجب مـع ذلك أن نقول إن مارسـيل ريمـون عندمـا يتكلـم عن الشـعراء المعـاصرين لـه تـحديداً، لم يتنكر لأي واحد منهـم، من جوف (Jouve) إلـى سـوبرفييل (Supervielle)، أو من فـارغ (Fargue) إلـى سـان جـون بـيرس (Saint-John Perse). ويقود هـذا العرض إلى نتيجة عنوانهـا عبارة عن برنـامج ومنهج، إنـه: الأسـطورة المعـاصرة للشـعر. وثمـة طبقتـان من الشـعراء: الفنـانون، وهؤلاء يتمسـكون بالتقاليد والشـكل. وهنـاك المعاصرون للفن، وهؤلاء يبحثـون عن المعطيـات المباشـــرة للذهـن، والجوهـر، وإنهـم ليخـاطرون بتضـييع أنفســــهم فـي اللامـحدود ومـا كـان ذلك كذلك إلا لأن واجب الشـعر المعـاصر أن يكون أسـطورة وليس واقعـاً تاريخيـاً. وإنـه ليعد بهذا علامـة أزمنـة، وفعلاً يقظـاً. ولهذا، فإنـه يضـع المذاهـب وموضـوعـات ثمـانين عامـاً من الشـعر الفرنسـي فـي موضـعهـا، أي بدءا ببودلير وانتهاء بالسـرياليين. ولا يوجد فيه مـا يسـتدعي التغيير، ولكنـه ليس تاريخـاً للغـات والأشـكال. وسـيظهر المسـتقبل أن ريمون لـم يكن لهـا محتقراً. فقد ذهب إلـى العـاجل أكثر، وقد كـان في النظـام الفلسـفي. وأمـا دلتـي (Dilthey)، فتـأتي منـه فكرة أن الشـعر إنمـا هـو تجربـة حيويـة، كمـا تصـدر عنـه فكرة ظاهراتيـة الخيـال الشـعري هذا هـو علم نفس الفنان. فعند غوندولـف (شكسـبير والفكر الألماني) الذي أبـان كيـف أن المسـرح الشكسـبيري أخصـب قرونـاً من الأدب الألمـاني، وجد مارسـيل ريمون الحيوية البرغسونية والمعنى الرمزي المجسـد، والأمل أيضـاً، ولمـا كـان قريبـاً من ميشـليه، فقد تماهي مع وعي الموتى. وإننا لنرى أن مـا يشكل قوة مدرسـة جنيف هو أنها توجد على منعطف من الفكر الألماني والفرنسي.

فكتـاب (من بودلير إلى السـرياليين)، منذ التوطئة، يجد أصوله في روسـو. وإنـه سـيكون من الآن فصـاعداً واحداً مـن خطوط البحث عند ريمون. وسـيبقى مسـتمـرا إلى أن يتولى (مـع برنـار غونيوبـان) إدارة نشـــر الأعمـال الكاملـة لمكتبـة بليـاد 1959-1969)، أربعة أجزاء. وقد كانت مسبوقة بمداخل كبيرة لكل من (الإعترافات، أحلام اليقظة، الأعمال الأدبيـة، كتابات عن التربية)، كما كانت متبوعة بملاحظات

وتعليقات عظيمة. وقد استمر هذا الخط إلى أن صدر كتاب (جان جاك روسو). وقد كان كتاب (البحث عن الذات وأحلام اليقظة منشورات كورتي، 1962") جامعاً لعدد من الدراسات المنشورة بدءاً من عام 1942. فلقد وجد ريمون أخاً له في روسو: فبين الموضوع المعالج والتحليل، لا يمكن للمرء أن يخطيء في استخلاص نوع من التناغم الجاهز. فثمة نقاد ينتهون إلى مشابهة الكتاب الذين يدرسونهم. وثمة آخرون اختاروا موضوع درسهم تبعاً للشبه المبدئي. ومع ذلك، فإن ريمون لا يترك نفسه تذوب فيما يدق الوصف عنه: لقد دأبت على قراءة النصوص عن قرب، مضاعفاً الإستشهادات، ومحاكماً المعجم اللفظي للكاتب، وذلك لكي أصل بوساطة التغييرات إلى نوع من البداهة. ولقد استطاع بعضهم أن يعيب عليه أنه قام بالنقد النفسي: ولكن مشروعي كان مختلفاً. إنه طريقة للوجود في الحياة، وللإحساس فيها بالراحة أو الإضطهاد. ولما كنت مهدداً، فقد أرغمت نفسي على الكتابة. وفي الواقع، فإن هذا النقد إنما هو نقد المماثلة. فكلمات الكاتب تسمح للناقد بإعادة تشكيل تجربته المركزية وتطوراته: فأحلام اليقظة التأملية، والشعر النثري يصبحون أحلام ريمون نفسه وأشعاره. وكما لو أنه كان مسكوناً بأستاذه فإنه يرى العالم بعينيه. وإننا لندرك أن هذا التدريب الروحي لا يسمح بكتابة كتب إلا عن قليل من الكتاب مثل (لاتحتاج كتابة المقالات إلى مثل هذا الغوص في روح الآخر): روسّو (1962)، سينانكور (1965)، فينيلون (1967)، جاك ريفيير (1972)، وكل كاتب ينتمي إلى الخط نفسه، ويمارس الطمأنينة الأدبية، ويكون صاحب أسلوب رشيق، وأخّاذ وموسيقي، إنما يكشف عن ذهن سهل العريكة ومستعد للإندفاق، والانصهار. ولذا يتسم المنهج بطابع جدلي: الناقد ينقد ذاته لكي يستقبل الآخر. وإنه ليكتشف فيه في الوقت نفسه تجربة، ومعرفة، ورؤية للعالم – والكتابة. إن روسّو لريمون، إنما هو العالم كما يراه روسّو، بينما يكون الكاتب مكثفاً وقابعاً في خطوطه الأساسية. فذرية روسّو تمتلك ما يمتلك من رغبة: إنها، من جهة أولى،

الرغبة في تعرية الطبيعة الإنسانية إلى أن يبلغ الألم مبلغه، تماماً كما لو أن الأمر يقتضي أن ينتزع منها سر من الأسرار. وإنها، من جهة أخرى، رغبة الإكتشاف في الحياة، وبادئ ذي بدء، في الطفولة أماكن يبدو أنها تحتفظ بظل الجنة الضائعة. ويجب أن نذكر أيضاً بأن السيرة الذاتية لروسّو قد ساهمت مباشرة بتحويل مفهوم الأدب نفسه. وصار التركيز، ليس على العمل، بوصفه كائناً أو موضوعاً قائما بنفسه، ولكن على الكاتب. كما صار التركيز على الكاتب أقل مما هو على الإنسان بكل مأساته الشخصية وصورته التي لا بديل لها (مدخل إلى كتابات السيرة الذاتية Pleiade , P.XV). وفي النتيجة، فإن الإنتقال الذي أنزله روسّو بمفهوم الأدب سمح للناقد بأن يختاره ويتابعه. ولكن هذه السطور الرائعة تتضمن الإيمان بما هو خارج النص، بالسر، وظل الجنة الضائعة، و المأساة الشخصية، إنه الإيمان بالخارج. وإن نقد ريمون، حتى قبل مرضه، وتبدله، كان متجهاً دائماً نحو البحث عن هذا السر، ونحو هذه الجنة الضائعة: ولكن نقداً لا يحمل هذا الأثر المضاعف لهذا البحث، سيكون بارداً ومسطحاً، وفارغاً، وميتاً (وهنا مصدر الملل، وعما قريب النسيان، والعدد غير المحدود من الكتب، وأدوات العمل الوقتية، أو الحاملة للدُرجة، والتي تنسحب كما ينسحب عسكري البحر من صدفته)(*).

إن النشر النقدي النشط والذي من غيره لا يوجد نقد تام، ليظهر كيف يستعمل ريمون النص. وإننا لنرى في مدخله إلى كتاب أحلام اليقظة (منشورات بلياد) كيف توجد، تحت سيولة التعليق، كل أدوات فقه اللغة الروماني. ولقد بدأ كل شيء مع سيرة جان جاك روسو وصورته التي كان يراها معاصروه، وعبر النزهة في حياته.ثم جاءت بعد ذلك دلالة الكلمة العنوان وتاريخها، ابتداءً من مل دي سكويدي وأيضاً مع نص مكتوب عام /1300/ حيث يعني تشرد. فالفئات المختلفة لأحلام

---

* – عسكري البحر: نوع من المحار ينزل في الأصداف الفارغة. (مترـ).

اليقظة عند روسّو تؤدي إلى سيرورة الكتابة: إن حلم اليقظة شكل أدبي يحيل إلى مونتين وإلى بلوتارك. وهنا تأتي قضية التواريخ، وتسلسل الأحداث تاريخياً، والبنية: فالبحث لا يرى خيطاً رابطاً إلاّ بين الأحلام الأربعة الأولى، وبين الحلم السادس والسابع. وفي هذه الحالة فقط، يبدأ التأويل الحقيقي: إن موضوعات النص الكبرى بخصوص النور (الطبيعة)، والظل (الإنسان)، هي السعادة، والأنا، والزمن. فالنزهة الرابعة تسمح لريمون أن يظهر أي اهتمام يستطيع أن يمنحه للأسلوب، وللأشكال عندما يريد ذلك: فالإيقاعات، والألفاظ، ودور الأفكار تحدد الغبطة. وينتهي التحليل بسؤال: ما هو التأويل الحقيقي لتصوف روسّو؟. ها هنا يعطي الناقد الكلمة الأخيرة للشعر: ثمة فعل ديني يتم إنجازه هنا، وإنه ليقع خارج إطار كل الأديان. ولكن روسّو يلتقي بالشعر أيضاً في تشرده، الشعر الذي يجعل كل الأسئلة عبثاً، أو على نحو أكثر دقة إنه يجيب، عبر جماله الغامض، على كل تلك التي نكون قد حاولنا تصورها. فإذا كان سر الكاتب المدروس، وهو عنصر متعالٍ من عناصر النص، يظل هو الهدف عبر شبكة من الموضوعات أو الأفكار، فإننا لا نملك إذن أن نقدم مارسيل ريمون كما لو أنه لا يبالي بالأشكال الأدبية والفنية.

وإنه ليدين بالفعل إلى علماء الجمال وإلى مؤرخي الفن الألمان إذ أراح مظهرا آخر من مظاهر فكره ومنهجه (الذي بلغ الأوج في ترجمته لـ المبادىء الأساسية لتاريخ الفن، لولفلان **Wolfflin**، 1952. وإنه لاختيار يساوي في دلالته ترجمة فيكو لأوير باخ) المرتبط باكتشاف فن الباروك(*). وقد كان ذلك منه رد فعل على على الجامعة وعلى المؤرخين الفرنسيين، الذين انتقصوا رونسار **Ronsard**، ورفضوا أوبينييه **Aubigne** وفرانسوا دي سال **Francolsde de Sales**، وتيوفيل دي فيو **Theophile de Viau**، وميل دي سكوديري **Mlle de Scudery**، وتجاهلوا الروحانيين، وأضعفوا كورنيي **Corneille**. ذلك لأنهم قاسوا بالمسطرة والفرجار مؤلفات مثل مؤلفات بوسّان وراسين. ولقد طبق ريمون

(*)- فن ظهر في القرن التاسع عشر. وكان من أهم سماته حرية التصرف بالشكل والزخرفة والحركية(م).

ابتداءً من عام 1936 فئات ولفلان (مع تكيفها). وإن أول ما بدأ به فئة الباروك. وقد طبق ذلك على الكتاب الذين أعاد اكتشافهم (كما سجل ذلك، إذ ما هو مقبول اليوم لم يكن كذلك من قبل). ولقد جمع أهم هذه الأعمال في كتابه باروك ونهضة الشعر (منشورات كورتي، 1955). وإن الكتاب لينفتح على توطئة لفحص الباروك الأدبي الفرنسي. وبعيداً عن التتابع الزمني للكتب، ثمة نظام جمالي للقيم. وتقوم بينها علاقات زمانية، كما تقوم بينها علاقات غير زمانية. فتاريخ الفن الإيطالي قد سمح بإخراج تتابع الباروك إلى الكلاسيكية. بينما نجد في فرنسا أن الباروكيين ليسوا هم أحفاد الكلاسيكيين: إنهم يأتون بعد القوطيين في عصر النهضة. فعمر الفن الباروكي الفرنسي يبدأ من منتصف القرن الخامس عشر وينتهي في القرن السابع عشر. وإننا لنجد القوى نفسها عاملة في فنون الأدب. فالمؤرخ يرى الأشكال بوصفها تعبيراً، وعالم الجمال يراها بوصفها إبداعاً. غير أن الموقفين يتكاملان. فالعصر القلق قد استطاع أن يفضل بعض المواضيع، وخاصة الموت. ولكن العمل الباروكي لا يتحدد بمحتواه، ولا بموضوعاته ورموزه: ذلك لأن الشكل، في نهاية التحليل، هو الذي يصنع الأسلوب. وهو الذي يعطي للعمل وجوداً جمالياً. وإذ أعاد ريمون فحص ما أوجده ولفلان من فئات، أشار إلى تلك التي تبدو بعد نقلتها ممكنة الإستعمال في الدراسة الأدبية. فالأسلوب الخطي، والشكل المغلق نقيض الشكل المفتوح، والوحدة المتعددة في مواجهة الوحدة الإجمالية، كل ذلك يمكن نقله. وخارج هذا، ثمة طريقتان من طرق الرؤية تتعارضان: فالكلاسيكي يرى الأشياء متميزة بحسب طريقة ذهنية، بينما لا يكون غير الكلاسيكي متأكداً من هويتها، لأن رؤيته لها غير تمييزية وإجمالية. ويجب أن تضاف إلى هذا فئة الحركة: إن اضطرابات الروح تولد الحوادث وانقطاعات الخطاب. فالكاتب الباروكي يتخذ من تصعيد الأصوات، وتكثيفها، وحفظها مجالاً لتعبيره. وانطلاقاً من هذا، يضع ريمون مخططاً لأسلوب الباروك الأدبي. وإنه يجيب على الإعتراضات (مثل: هذه صور كائنة في كل الأزمنة): إن الذي يظهر هو الحوار الكائن بين الأسلوب والمضمون. ولكن بعض الفنانين ليس على مستوى موضوعاته فالرواة الباريكيون

يصلون إلى نوعين من الحالات المتطرفة: القدرة، المغالاة، القطيعة. وثمة الهرب والانمساخ. وإنهما ليتغذيان بالمشاعر المتباينة للحياة والموت، للظهور وللكينونة. وأما السلسلة الأولى، فتزدهر في المناخ المأساوي. وأما الثانية، فهي فن الباروك الحقيقي (مونتين، والقرن السابع عشر). ثم إن هذه الفئات تحمل أفكاراً، فما أن يتم هضم هذه حتى يستطيع المرء أن يتخلى عن تلك. وهذا هو ملخص الباروك كما جاء في هذه الدراسة. وإنها لتطيل أطروحة جان روسيه. فهذا الكتاب يتمم، لحسن الحظ عمل ريمون: فلا شيء يفلت منه، لا الموضوعات، ولا الأشكال. ولقد كان التعليق النفسي يستهويه أكثر في بعض الفترات (وبحسب الكتاب)، أو التعليق الأدبي، أو الفلسفي (فلقد جعل من فاليري وجودياً). وكان يجد راحته بين القرن السادس عشر والقرن العشرين. وإنه لأوربي ثقافة ومنهجاً (ولكنه لم يعالج سوى موضوعات فرنسية). ومع ذلك فهو لم يجد حدوداً له إلاّ في تأويلاته العميقة. ولما كان محمولاً بعيداً عن سطح لغة الكتاب المدروسين، فإن أسلوبه البليغ، والرخيم، والرائق قد أعطاهم جسداً.

Albert Biguin

2 ألبير بيغان

تشبه بداية البير بيغان بدايات صديقه مارسيل ريمون. وله كتاب يسبر فيه منطقة من تاريخ الشعر، والفكر، والأدب قل العلم بها: «الروح الرومانطيقية والحلم» وقد كان في البداية أطروحة بعنوان: الحلم عند الرومانطيقيين الألمان وفي الشعر الفرنسي المعاصر). وقد نشر في عام 1937 (وأعيد نشره عند كورتي 1939). لم يكن بيغان بكل تأكيد هو من اكتشف الرومانطيقيين الألمان في القرن العشرين. إذ ثمة كتاب (جيرودو، بروتون) ونقاد (جالو، دي بوس) كانوا قد سبقوه إلى ذلك. ولكن أي واحد لم يعط طرحاً شمولياً، ولم يحول وجهة تأويل الرومانطيقيين الفرنسيين: فلقد رأى كل قراء بيغان أن نيرفال كان أكثر أهمية من لامارتين، وأن هيجو قد اختصر في أبيات رؤاه. ومع ذلك، فإن مؤلّفه لا يقف عند حدود أطروحته للدكتوراه: فثمة ترجمات لكل من جان بول، وهوفمان، وتييك، وآرنام، وغوته قد سبقتها أو أتمتها. ثم هناك دراسات عن بيغي (Peguy) (1924 و1955)، وعن بالزاك، وعن نيرفال (1945)، وعن بلوا (Bley) (1955) وعن راميز وثلاثة مئة مقالاً. وهي تعطي فكرة عن نشاط الرجل، والذي كان بالإضافة إلى ذلك أستاذاً في جامعة بال (1937-1946). كما كان صحفياً ومديراً لمجلة (Esprit) بعد وفاة مونيه (1950-1957). وتعد مقالات بيغان في هذه المحطة الأخيرة، في جزء منها، من النشاط العلمي (أما افضلها، فقد نشر بعد موته في كتبه التالية: شعر الحضور، إبداع وقدر، واقع الحلم، منشورات Seuil وكذلك عند Baconnier). وأما الجزء الآخر، فهو ينتمي إلى النقد ممثلاً في أحداث الساعة والصحافة (وذلك بعد أساتذته Bernanos, Peguy).

تعيّن القضايا والمؤلفون الذين درسهم بيغان مراحل خط سير الرحلة: هروب خارج العالم (ويتمثل في ترجماته، وفي كتابه الأول)، وعودة إلى العالم. ثم بحث عن المطلق يسم أعماله التي أنشأها عن ريمون، وعن الشعراء الذي يتكلمون. وإنه ليتميز من مهنة العلماء الآخرين التابعين لمدرسة جنيف. وذلك لأن بيغان هو الوحيد الذي غادر الجامعة لكي ينخرط في المعركة اليومية، الأدبية بكل تأكيد، ولكن السياسة أيضاً. وإن العبور من الرومانطيقيين الألمان إلى بيغي وبرنانوس هو السمة القائمة في المواضيع المدروسة. فالنقد عند بيغي إنما هو أدب أكثر من كونه علماً. وذلك لأن العوالم الموصوفة، والرؤى المتطابقة، والوعي المفتش عنه تجيب على تساؤلات الدارس. وإن مدخل روح الرومانطيقيين ليظهر هذا. فهو، كما لو أنه نص من نصوص أندريه بريتون، يبدأ بفيض من الأسئلة وجودة في الأسلوب: إنه أدب، أكثر من أي شيء آخر قد اكتشف عالم الحلم. وكان ذلك لكي يجد تجربتنا، تجربة الشعراء وتجربة بيغان الذي كرّس نفسه لدراسته. فتجربة الشعراء الذين نتبناهم تتماثل مع جوهرنا الشخصي، وذلك لكي تساعده في مواجهته مع السأم العميق، وإننا لا نرى منذ البداية أن التاريخ الأدبي وحتى الموضوعية، وقانون العلوم الوصفية قد تم فصلها. فأمانة المعلومات إنما هي الشرط البسيط المسبق بحث نحب فيه أن نشعر بحضور التساؤل الشخصي والمحتوم، وأن بيغان لن يتغير فيما يخصّ هذا المبدأ الفلسفي للفن: فالعمل يهم، الجزء الأكثر سريّة فينا. وفي مواجهة مع الشعر الفرنسي والشعر الألماني نجد أن كتابه الروح الرومنطيقية، ليس إذن سوى كتاب من كتب الأدب المقارن والذي عالج انتقال الأفكار والموضوعات: فمغامرة روحية مشتركة بين البلدين، وأخوة طبيعية، ومعرفة توحي بسمات مشتركة. فالفهرسة الألمانية خيّبت بيغان: إن أطروحة التركيب المهيمنة التي تحدد

الذهنية الرومانطيقية من«غير تحفظ» لتتجاوز كل المحاولات. وإن هذا بالأحرى هو ما يقترحه بطريقته الخاصة. فالرومنطيقيون يفرضون مناهج في البحث: يجب على المرء أن يتكلم عنهم كما لو أنهم كانوا قد تكلموا عن العالم. فحوافز أعمالهم كانوا قد اختاروها بما يتناسب مع انفعال شخصي ثم وضعوها ضمن مجموع واحد ومنفتح في الوقت نفسه (إذن ليس هندسياً تماماً ولا استدلالياً بشكل مطلق). ولقد كان بناؤه موسيقياً، إنه «وحدة مصنوعة من الصدى، ومن الإستدعاء ومن تقاطع الموضوعات». وتهدف هذه «الوحدة المفتوحة» (كما قيل قبل إيكو) إلى «الإيحاء بالنقص الملازم لكل فعل من افعال المعرفة الإنسانية، كما توحي بإمكانية الزيادة، والتقدم». وهكذا فقد اختار بيغان مؤلفيه وجمعهم في جمع متتابع ومفتوح. فثمة بيّنة كبيرة تجمع بنى التفاصيل وتكوّن عالم كل كاتب، وكتابه، وقدره: «وهكذا، يتشكل، من وجوه كثيرة يختلف بعضها عن بعض، الوجه الوحيد لعصر كان من أكثر العصور طموحاً، ومن اكثرها جسارة في مواجهة اللغز الذي عرفته الإنسانية». فكل كاتب يعيش «مأساة فريدة» ولكنهم ينتمون إلى «عائلة روحية» وإذا كنا قد الححنا (ستاروبنسكي) على مفهوم العلم واللاشعور في كتاب الروح الرومنطيقية، فيجب على المرء أن يكون حساساً أيضاً إزاء الطريقة التجديدية التي تكوّن بها الكتاب. فالمقصود إنما هو مجموع متزامن (يتراوح من 1750 إلى 1820 فيما يخص المانيا، ومن سيناكور إلى بروست فيما يخص فرنسا، ولكن من غير اعتبارات حتمية تتصل بسلسلة تاريخ الأحداث) يعالج مفكرين كما يعالج كتّاباً من البلدين، فينتظم في إطار عمل ثلاثي: ففي المركز حيث «السماء الرومنطيقية»، نجد الكتاب رقم (4) يمثل صور عظماء الرومنطيقيين الألمان Hoelderlin, Hoffmann, Brentano, Arnim, Tiek, Novalis, Jean, Paul, Heine, Kleist, Eichenderff). أما الكتب الثلاثة الأولى (القسم الأول: الحلم

والطبيعة) فتقيم السمات الايديولوجية الكبرى للرومنطيقية. وهكذا هو الأمر في الكتاب الثالث «سبر أغوار الليل»، حيث يرى المرء «ميتافيزيقا الحلم» (Troxler)، و«رمزية الحلم» (sehubert)، و«أسطورة اللاشعور» (carus). وأما الكتاب رقم (5) فهو مخصص لفرنسا ـــ (Ner-Val, Proust, Guerin, Nodier, senancour, Poesie, dapres-guerre, Mallarmeet, Rimbaud, Baudelaire, Hugo, Symbolismeet). والخلاصة هي أنّ «الروح والحلم» إنما يعود إلى الحلم» الذي ليس هو الشعر، ولكنه واحد من ينابيعه: فعبور الحلم يقود إلى الوجود. وإن كل واحد من هذه الكتب قد أحيط بتأمل شخصي، كما لو أنّه سيرة ذاتية، والتزام من الكاتب يقف به إلى جانب الكتّاب الذين يدرسهم، والذي يتجاوز الإنطباعية: «انني أستدعي وجوهاً اعتيادية، إنها وجوه ترافقني منذ سنوات، ولقد اتخذت بالنسبة إليّ كثيراً من التحديد الواقعي وذلك كلما حاولت جاهداً أن أخترق سر هذه الحيوات مستعيناً بالأعمال وبالإعترافات المركونة». ولقد يتجاوز النقد الأدبي نفسه بالتجربة المشتركة مع الكتاب. وإن هذا الأمر يعيد الكتاب إنتاجه، ويكثّفه، ويحاكي تأثيره مع القراء الذي يلامسهم بأسلوبه.

يبحث بيغان إذن في كل عمل فني «عن شهادة على قدر البشر». غير أن هذا لا يعني أنه يوافق على النقد الذاتي، بالطريقة التي قام بها هنري غيومان: إن ما يميز الكاتب من «نظرائه لا يمكن في غرامياته، ولا في ذنوبه أو في نجاحاته، ولكنه يكمن في القدرة التي كان يمتلكها في استخلاص حقائق ذات بعد كوني» (1943). فمن التقليد التاريخي والوضعي «اعتبار الحياة أكثر واقعية من الفكر والشعر». ذلك لأن مولد عمل من الأعمال يشترط «عطاء الذات» كما يشترط «حذف المصادفات». وإن العمل من منظور وضعي ليعد اكتشافاً ينتمي إلى «مخطط علوي للشعر». وأما التنقيب المعرفي، فبيغان عليه قادر. ولقد تبرهن على ذلك منشوراته عن

«Peguy» وعن «Bernanos» (Monsieur ouine). ولكن تنقيبه يجد هنا أيضا حدوده: فبيغان إذ يعلق في عام 1948 ويمتدح أعمال «لافيما Lafuma» التي كتبها عن باسكال، يعترض عليه بخصوص (سر المسيح– Mystere de Jesus)، الذي ينظر إليه (لافيما) بأنه خارج عن التقريظ: «إن ناشراً آخر، شريطة أن يعترف باستحواذه على الحرية، سيكون محقاً في تفضيل اقتراح التماسك الروحي على مقتضيات علم قراءة النصوص القديمة». ذلك لأن للعلم حدودا، والسبب لأن «الشروط الموضوعية، والقياسات المرقمة للتحليل النسقي» التي يتضمنها العلم إنما هي شروط بعيدة جداً عن المسار الطبيعي للفنون، وخاصة فنون اللغة» (حول غولدمان. 1956). وهكذا، فإن الوقوف على الأعمال بوصفها وثائق عصر من العصور، ليعد «تشويهاً لها». ولا يختلف الحال عن النظر إليها بوصفها «عوارض نفسية»: إذا كان الفنان مريضاً وبنى عملاً، فإن هذه الواقعة نفسها «تناقض التشخيصات المعتادة، وتضمن [...] صحة لا يستطيع المحللون النفسيون أن يكونوا حكاماً عليها». ويكتب بيغان كذلك أيضاً في «حاشية على النقد الأدبي» عام 1955 (destinnee . creation et. الإبداع والقدر. ص 179-183): إن إقامة رابطة بين العمل وبعده الإجتماعي والسياسي، يعني إخضاعه إلى «قانون ينكره أو يقلل من قيمته». بينما يستفيد الجهد السياسي، على العكس من ذلك، من «إبداع مستقل تماماً». وهذا الكلام عندما يأتي من رجل ملتزم مثل سارتر أو أكثر، فإن له ثمنه: «إن الأدب لا يصبح اجتماعياً إلا بوساطة فعله غير المتوقع، ذلك الفعل الإنفجاري، والمتحرر من كل قصد غريب». وأخيراً، فإن ترجمة العمل إلى عقيدة، وإلى «رسالة»، وإلى فكرة، ليسلبه أشكاله. وإن ما يرحب به بيغان في بداية «النقد الجديد» عند باشلار، وبارت (Michelet)، وبوليه، وريشارد، هو «البدهية نفسها»: «إن العمل هو المعطي، وإن الواقع لمقبول بنفسه، والمقصود أن يفهم كما هو، وليس بوصفه عرضاً لشيء آخر يكون القبض أكثر

اهمية. ثم اختيار الكلمات، وحركة الجملة، ولعبة المشاهد أو الصور، وما يقولوه معاً، أو ما لا يقوله أي تركيب خيالي اخر: إن هذا هو الموضوع المقترح على الذكاء». ولم يكن بيغان ليتوقع مع ذلك أن هذا النقد سيصل إلى رفض المؤلف بوصفه ذاتاً. فالأمر بالنسبة إليه «أنه ما من شيء يعود إلى وحدة كائن مفرد مثل كلام الشاعر. وإن الكلام الذي هو أيضاً، وبشكل تام، التماس للمشاركة، إنما هو نداء للآخر».

لايضيع إذن البير بيغان في علم الآخرين، ولا في نعيم التداخل الذاتي. فلقد بدا دائماً، عند باسكال وبرنانوس، مهتماً بتحليل الأسلوب والتركيب. وإذا كان قد تطور، فإن تطوره قد اتجه نحو تقنية أكثر: «فالتعليق على الشعر، إنما هو تحديد للوسائل اللفظية، أي للغة الشعر.

[...] وإن التعليق على الرواية إنما يجب أن يكون أيضاً بالنظر إلى كيف صنعت هذه الرواية، وكيف يمكن العبور من الإحساس الداخلي إلى وجود الشخصيات والمشاهد، وإلى الإبداع بذاته، وجذب الإنتباه دائماً إلى الأشكال الجمالية» 1948). إنه درس تم حفظه عند دي بوس. فقد كان يستعمل كلمة النص باستمرار (صارت هذه الكلمة دُرْجَة عام 1970) من غير أن يفرق فيها التجربة الروحية عن المظهر الواقعي (شارل دي بوس والنصوص. 1941. الإبداع والقدر. ص217-221). وقد كان بيغان يعرف طريقة عمل النقد المعاصر: «إنه كلما ابتعد عن ادعائه القديم في تصنيف القيم، وعن أوصافه الأمرية، صار أكثر شبهاً باستقصاء عن جوهر الأدب والنقد نفسه». وكان بيغان قد سجل هذا عام 1945 بخصوص «ما هو الأدب؟» لدى بوس). وأما عن باشلار فقد كتب بيغان أن مصنفاً من الإستعارات والصور المفضلة عند شاعر من الشعراء وأن مجموعة من الكلمات المختارة، كل ذلك يكون «أكثر بياناً من إنشائيات طموحة». وإن بيغان ليظهر، على

العكس من صديقه مارسيل ريمون، حذراً أكبر إزاء الأصناف الأدبية، والأساليب، والمناطق الجغرافية. «إن تثبيت حياة الفكر في أصناف ثابتة، لم يعد أمراً مفيدا بالنسبة إلى عقل هذه الحياة». فالأسماء ليست سوى «فرضيات عمل»، «تظل مضيئة إلى زمن محدد، وإلى لحظة يبدأ فيها تجريدها بصنع دريئة أمام التعددية غير المتناهية للأعمال الواقعية»: فاستعمال مفهوم الباروك، ليس له من فائدة سوى أنه يجعلنا نقرأ شعراء لم تظهر شهرتهم. وإن جاك روسيه في (الأدب في عصر الباروك في فرنسا) لم ينج من هذه الإنتقادات إلا أنه لبث قائماً «على المخطط الشعري البحت للصور»، وليس بين الأصناف الذهنية: ولقد نجد «الحماس» و«التلذذ». وبهذه الشروط، يمنحنا الباروك حقيقة الشعر: فالشاعر واقع بين الشكل المنتهي اصطناعياً، والشكل المحطم «لصالح شبه دقيق مع الواقع «المفتوح» لحياة خارجية وداخلية».

تؤسس هذه النظرات تحليلات للأسلوب، كانت موضوع دراسات أحادية كرّسها بيغان عن بيغي (Peguy)، وباسكال وبرنانوس. غير أنه حتى في المحادثات الأكثر حماساً، مثل محادثات كارتينيه (cartigny)، ليس ثمة من خصها بالأهمية. فابتداء من افتتاحية «باسكال يكتب عن نفسه» (منشورات سوى - 1952)، «عبقري فتي»، يعزو الناقد إيقاع الفكر الباسكالي، تضاد وتجاوز، إلى «أسلوب مفاجيء في الكتابة، فتي، كل ما فيه انقطاعات». فقوة الإيجاز في الشكل، والعدوانية، والفظاظة، والكلمة المتفجرة بلا تمهيد ولا تريث، وكثرة كثيرة من سمات باسكال الكاتب، «تدل على باسكال الداخلي». ذلك لأن «تناقض الواقع» يشرح الأطروحة المضادة أكثر مما تشرحها به البلاغة المعاصرة. فعن حرف العطف الصغير «و»، يعطي بيغان تحليلاً سبيتزرياً. ويرى أنه مثل التجاور، و«مفصل التناقض». ثم إن بيغان بخصوص الأسلوب أيضاً يرد على «جيد» و«فاليري»: نعم، إن باسكال يزن كلماته. ولكن الذعر الذي يحاكي نبره إنما جُعِلَ لاستعمال

الآخرين. نعم، إنها الإستغاثة كما «كتب جيداً»، ولكنها استغاثة يريد التمجيد أن يوحي بها، وليس التعبير الرومانطيقي للكاتب. وفي الوقت نفسه، فإن تأويل التفاصيل إنما يتم تذكره دائماً من المجموع: ولا يفهم مثل هذا التمييز الباسكالي إلا إذا «وضعناه ضمن السياق العام للتمجيد». فهو يتطابق مع الكاتب لأنه يدرسه في إطار حركة التركيب نفسها، وفي انتشار المعنى عبر الأشكال. ويجد، أخيرا، هذا النقد التطابقي حدوده وذلك تبعاً لمسيرة تصعد إلى «الروح الرومانطيقية»: فالملخص يعين دائماً أين يجب الوقوف، وأين يجب، على العكس من ذلك، الذهاب إلى أبعد من هذا، وتحديد التجربة: فبعد الحلم يأتي النزول نحو الواقع. وبعد باسكال، يتم الحصول على معنى الجماعة الاجتماعية والتاريخ. وكذلك، فإنه بعد برنانوس... ولكن لم يكن هناك ما بعد برنانوس. ولعلنا نكون قد لاحظنا أن بيغان من بعد الرومانطيقيين. بلزاك مستثنى، ولكن، بلزاك «صاحب الرؤى» قد كرس نفسه لكتاب مسيحيين، كانوا شهوداً على معركته (وقد جسدت هذا الاتجاه أيضاً إدارة مجلة Esprit). وقد كان هذا لأن الناقد قد التزم بالكتّاب الذين اختار أن يتكلم عنهم، والذين دُعي بهم. وكان بيغان يفهم بيرنانوس جيداً إلى درجة أن أي تحفظ لم يعد يفرق بينهما: واستطاع، قبل موته بزمن قصير، أن يشهد بأن الأدب تجربة المطلق. وربما كانت هذه للمرة الأخيرة في عصرنا. ثم بدأ بالظهور كتاب مع نقادهم. وكان الكتاب بالنسبة إليهم لا يقول شيئاً آخر سوى أنفسهم، كما كان الله والإنسان ذاته بالنسبة إليهم قد ماتا. وفي مواجهة هؤلاء، رفع بيغان روايات برنانوس. ولم تكن هذه «رواية راهب بقدر ما كانت تاريخ قرية مع راهبها. وكانت هذه القرية صورة مختصرة، ولكنها كاملة، للعالم الذي كان مسيحياً فيما مضى». (برنانوس يكتب عن نفسه. منشورات سوى، 1954. ص69). وإن لكل رؤية لغتها. وبيغان بوصفه ناشراً، قد تتبع ما شطبه برنانوس (فثمة سطور ثلاثة أو أربعة في

كل صفحة، هي نفسها إنتاج عدد من الساعات): «يحدث ظهور الكلمات والصور عند برنانوس، كما هي الحال عند الشعراء، عن طريق البحث المتأني لحركة متوقعة أولاً، ثم تسمى رويداً رويداً الأعماق، وتحتفظ الكلمات بها».هنا يصبح الناقد شاعراً. وعمله مدعو لكي يقاوم النزعات العلمية التي تتجاهله والتي حار بها كثيراً. ذلك لأن العمل تحت مظلة الظاهر إنما يستدعي الجوهر.

Georges Peulet

(ولد عام 1902)

3 جورج بوليه

إن جورج بوليه من أصل بلجيكي. عمل مدرساً في جامعة إدا مبورغ ثم في جامعة بالتمور (1952 جامعة هوبكانس)، وفي زيوريخ (1956)، وأخيراً في نيس 1968). ولقد قام بالنشر متأخراً. ولكنه نشر بعد ذلك بشكل متكرر أعمالاً رئيسة، عدّت زمناً طويلاً ينبوعاً «للنقد الجديد»، أي أنها كانت في إطار تجديد النقد الذي ظهر في فرنسا بعد عام 1956 (والذي تعود أصوله إلى زمن أقدم). ويتسم هذا النقد، بغض النظر عن المناهج، بالقطيعة مع التاريخ، ومع الوضعية، ومع السيرة، ومع الدراسة الأحادية المكرسة «للرجل والمؤلف». وإذا عدنا إلى فهرسه (1)، فسنجد أنه يتضمن ثماني عشر مؤلفاً، وذلك بدءاً من «دراسات عن الزمن الإنساني» (1949) إلى «الشعر المتشظي» (1980). وثمة عدد كبير من المقالات، بالإضافة إلى رواية «الدجاجة ذات البيض الذهبي» (1927). وإن لوحة المؤلفين المدروسين (المعزوة إلى بيير غروتين، المختص الجلود المنتمي إلى مدرسة جنيف (2) لتظهر أهمية تماثل في اتساعها أهمية سان بوف: القرن السادس عشر (تضيتان ومؤلفان)، القرن السابع عشر (ثمانية من المؤلفين) القرن الثامن عشر عشرة من المؤلفين أو الفنانين، ولكن لا يوجد مونتيسكيو ولا فولتير)، القرن التاسع عشر (عشرون مؤلفاً فرنسياً أو أمريكياً)، القرن العشرون (خمس وعشرون مؤلفا فرنسياً، والمانياً، وسويسرياً، وأمريكياً، وإيطالياً، وإسبانياً، وبلجيكياً. وخمسة

عشر ناقداً فرنسياً أو سويسرياً). وعندما ظهر كتاب «دراسات عن الزمن الإنساني» في باريس، وهو الكتاب الأول لمؤلفه، فإن النقاد (روسّو، نادو، بيغان) قد رحّبوا به بوصفه حدثاً كامل الجدة: فلقد رأي فيه بعضهم، وهم الأكثر حساسية إزاء قضية الزمن في الأدب، معالجة غير مسبوقة. كما رأى فيه بعضهم الآخر، معالجة فلسفية ووجودية. أما هو نفسه، فقد حدد، في رسالة كتبها عام 1955 إلى ريمون، أصل تفكيره: «قبل اكتشاف دلتي وغوندولف نحو عام 1932، وكذلك إذا وضع على حدة ريفيير الذي قابلته مرتين، والذي ترك فيّ بقلقه الموسوس أثرا لا يمحى، فإني ما كنت لأعد غير دي بوس بوصفه وسيطاً [...]. وكذلك من غير معرفة تقريباً باللغة الألمانية، وببحث جهيد، وبسوء فهم تم تجاوزه بمشقة، فقد استطعت أن أطلع بطريقة ما على مكنون ميتافيزيقا الشعر وشعر الميتافيزيقا، والذي يشكل [...] شاهداً روحياً مشتركاً». ويؤكد النقد عند جورج بوليه منذ المقدمة، موقفه من البعد الداخلي (1952، المجلد الثاني من «دراسات عن الزمن الإنساني»): إن الأدب صنع موضوعياً من مؤلفات شكلية. وإن حدودها لتبرز بوضوح كبير إلى حد ما. إنها قصائده وأمثال سائرة، وماذا أقول أيضاً، إنها روايات، ومسرحيات. وأما ذاتياً، فليس للأدب شيء شكلي. ذلك لأنه واقع لفكرة خاصة على الدوام، وتالٍ على أي مادة. وإنه من خلال أي مادة، ليكشف من غير توقف عن الإستحالة الغريبة والطبيعية حيث يكون، وعن أنه لم يمتلك أبداً وجودا موضوعياً.». وأما عن واقعية الفكرة، فهذا ما يقوم بوليه بتقديمه في كل كاتب من الكتاب: «إنها هذا الفراغ الذي يتهيأ العالم فيه». إنه ناقد من نقاد تيار الوعي، ولكن على العكس من ريمون (المهتم بالأشكال والأعمال الخاصة)، وكذلك على العكس من بيغان (صديق الحضور والتجسيد)، وبعيداً عن الكتب، فإن بوليه يحدد، ليس الكتاب المفرد، وإ نما ا روح المحضة التي تعطي الكتب ولادتها. فالأشكال يجب ألا تكون بديلة عن الروح، وإلاّ يكنْ ذلك، فإن الأمر سيكون تيميّة

(عبادة الأشياء المسحورة. «متر»). ففي العمل الفني يكون البحث عن «الروح الخلاقة لعالمه، وعن مبدأ المثولية لتنفيذه. وفي هذه الحالة من جهة أخرى، لا تكون بنية العمل وزمانه ومكانه سوى متغير من متغيرات الروح التي تحتويه، وتستحوذ عليه، وتتجاوزه». وإن المراسلات بين ريمون وبوليه لتشهد على هذه المناقشة: فهذا الأخير يمحض «المواد الفنية» حقداً حقيقياً. فوصف عمل من الأعمال الفنية، وتفصيل التقنية المستخدمة فيه، والطرق، يبدو له رجساً، وذلك لأن العمل ليس شيئاً من الأشياء. وهكذا، فإن «بلزاك» بوليه (البعد الداخلي) يُظهر، بعيداً عن «البنى» و«الترسيمات»، الفكر الذي يولّدها، وهو سبب النتائج. ففي «الكوميديا الإنسانية» يتجه الكل نحو مبدعه. فهو وحده الأهم. وإن هذا الفكر ليس «نسقاً للأفكار». فالأفعال «أحس، وتخيل، ورغب، وأحب، وأراد، إنما هي «فكّر». و«فكّر»، هو فعل الحياة الروحية نفسها. وعند تحمل الأشكال حداً مادياً، يجب أن نجد ثانية الفكر الذي ينفخ فيها الحياة ويتجاوزها. وهكذا هي أعمال شكسبير. إذا سبرناها عملاً فعملاً، فإنها لن تظهر سوى أسلوبها، «والحقيقة النفسية للشخصيات، وكذا التقدير النسبي للهجاء وللبيت الشعري الأبيض» ولكنها لن تظهر «الحقيقة الشكسبيرية» (مراسلات، ص62-63). الا وإن للشاعر مهمة إذن. إنها ليست في «صنع قصيدة»، ولكنها في أن «يكون ويجعلنا نكون». إذ ليس المقصود هو أن يروي تجربته الرديئة، ولكن أن يظهر قمة الحياة العقلية، أي «الكون الفكري». وثمة صيغة تدفع موقف بوليه إلى حده الأقصى، هي: «صنعت الأشكال لكي تُمصّ. فإذا عصرنا عصيرها، يجب أن نرمي القشرة».

والنتيجة، والمنهج بالنسبة إلى كل كاتب، وإلى بعض العصور (القرن الثامن عشر «الرومانطيقية») إنما يكون في تقديم لوحة، ليست إنسانية، وليست إنسانية جداً على طريقة «اللوحات الأدبية» لسانت بوف، ولكنها لوحة روحانية: فثمة

كوجيتو (ادرك، أفكر «متر») لكل كاتب، وفكرة تبرهن على وجوده بوصفه كاتبا، وإن نقطة الإنطلاق هذه هي الأمر الذي يجب العثور عليه. فكل دراسة هي إذن بحث عن سر ما وأصل ما، ولحظة أولى سابقة على «لحظة ثانية» للإلهام اللفظي. وإذا كان نقد بوليه، وخاصة في بداياته، قد ظهر فلسفياً بقدر ما ظهر أدبياً، فذلك لأن الإلهام أو «الحدس البدئي» للفلاسفة لا يبدو له مختلفاً عن حدس الشعراء. وانطلاقاً من هذه النقطة، فإن خط سير بعضهم سيفترق عن خط سير بعضهم الآخر. ومع ذلك يجب أن نفهم في الوقت نفسه، أن هذا الوعي الأولي ليس هو الوعي الكوني وغير الشخصي لفاليري: «إن حصول الوعي، بالنسبة إلي، إنما يكون على العكس من ذلك، إنه الفعل الأكثر ذاتية من كل الأفعال. إن الوعي، ولنقل عند راسين أو هيجو، أو عند كلوديل، بوصفه فعلاً عاماً، لا ينسجم مع كل أفعال الوعي الأخرى التي تنجزها الكائنات الأخرى. ولكنها توجد دائماً بشكل ضمني أو غير ضمني في أي تجربة من تجارب الوعي، موضوع حديثنا» (المراسلات. ص199). ويريد جورج بوليه أن يصل إلى وعي كل واحد من هؤلاء المؤلفين «بوصف الوعي حداً لفكره الخاص»، وله، أي الناقد أو بصورة أفضل، أن يفكر بتفكير الآخر كأنه تفكيره بالذات. وبهذا تكون القراءة فعلاً استحواذياً: «لقد أعرت نفسي إلى شخص آخر. وهذا الشخص الآخر يفكر، ويشعر، ويتألم، ويتصرف في داخلي بالذات» (الوعي النقدي. ص282).

ماهي الحال التي يكون العمل عليها والكتب؟ هذا ما سيدور عليه النقاش مع مارسيل ريمون في مراسلاتهما الجميلة. ويبدو أن بوليه في صفحة من صفحات كتابه «الوعي النقدي» (284 - 285)، يعلن ميله إلى العمل. ويرى أن ثمة كمية من المعارف غير المتناهية ضرورية لفهمه، ومع ذلك فإنها تختلف عن «المعارف الداخلية» الحقيقية. فهناك لحظة آتية، يجب أن أعيش فيها من الداخل «بعض ما

عندي من علاقة تماثلية مع العمل». فهو فيَّ كما «الأنا ـ الموضوع والوعي يتابع بما هو يكونه، ويتجلى في داخل العمل»، ويتشكل «بوصفه ذاتاً لمواده». وأما القارىء، فإنه بالتأكيد لا يختفي، ولكنه يتقاسم وعيه من الذات في داخل العمل. وهو وعي «مندهش» مما يحصل له، ويكون هو الوعي النقدي الخالص. ثمة إذن مستويات عديدة للتماثل، يجعل بوليه الناقد لها مثلاً. فما أن «أُعِدّ رسم» التماثل حتى كان هذا المثل جاك ريفيير (ولقد عاب عليه مارسيل ريمون، الذي وضع كتاباً عن ريفيير، هذا الحكم القاسي). ثم هناك التماثل الموضوعي، والحسي، ولكن ليس العقلاني ولا القصدي لجان بيير ريشار. ويوجد في أقصى الطرف الآخر، و«ضمن إلغاء أي مادة من المواد»، تطابق مع «وعي منفصل عن أي مادة». وإنه ليعلو على النقد، ويعمل في الفراغ، يمثله: موريس بلانشو. وهو رسول من رسل «العقلانية من غير اتحاد». وإذا كان ذلك كذلك، أفلا يمكن للمرء أن يؤلف بين هذه الشكلين المتعارضين؟ فثمة قراءة للأجساد تتحد مع قراءة للأرواح عند ستاروبانسكي، ولكنها لاتزال واضحة جداً، وعقلانية جداً. وإن مارسيل ريمون لمزق بين التأمل والفهم. وأما تلميذه روسيه، فيذهب من الغموض إلى الذاتية، ومن الأشكال إلى ما يتجاوزها. وفي نهاية هذا التاريخ، أو في نهاية «فينو مينولوجيا» الوعي النقدي، يقص جورج بوليه أثر ما يبدو له أنه الطريق الحقيقي: «الذهاب من موضوع إلى موضوع عبر المواد. وإنها لمراحل ثلاث «لكل مسيرة تأويلية». ويوجد في كل عمل أدبي ثلاثة مستويات: إن وعي الكاتب يستخلص لنفسه بعض المواد. وفي ثاني المستويات، يتجاوز الوعي هذه المواد لكي «يتماسك هو نفسه». وتوجد، أخيراً، نقطة الوعي «لا يعكس فيها أي شيء. فهو يكون في العمل وفوقه، غير أنه «يكتفي بأن يوجد». ويرتقي النقد الذي يتابع هذا المعراج «إلى القبض مباشرة على ذاتية من غير مواد».

يجب إعطاء بعض الأمثلة عن هذا المنهج. فحين درس جورج بوليه «لاكلوس» البعد الداخلي)، اقترح أن «يعيد رسم المسافة التي يتبعها التفكير، فيدرك نفسه فيها، فيمتحنها، فيطورها، فيكملها». ويبدأ هذا التفكير بفكرة «خارج الزمن، ولكنها تقف إزاءه». وهذا يعني أنه مشروع. ولذا، فقد رأى بوليه أن فالمون يُعدُّ نموذجاً للإدارة السرية للزمن والتفكير الإرادي. ومن هنا، كانت الرواية تكتب كما لو أنها تحقيق وتجربة، وذلك لكي يتم التحري عن صواب حساب ما. وهكذا، يُظهر الوعي، من فوق الزمن، «نفسه لنفسه أنه العناية الربانية الخاصة بنفسه». وتكون، على هذا، شخصية السيدة ميرتوي «وعياً سابقاً» يقاضي فالمون. فمخطط شخصية الغاوي إنما يقضي بالرغبة في «فرض وجود زمني جديد على كائن من الكائنات»، وفرض قدر يكون هو سيده. ولكن يختلف كل شيء عندما تندس، في رواية الإستحواذ، رواية اخرى غير منتظرة، «إنها رواية الإستحواذ غير المقصود الذي تمارسه الضحية على شخصية الغاوي». فإذا أضحى فالمون عاشقاً، وصار مشروعه منسياً، فإن دوام هذا الأمر يكون خاضعاً للمصادفة. وإن فالمون لن يعود ما كانه أبداً. ذلك لأن وجوده قد خرج عن طوع الإرادة، ودخل في ردح زمني غير محسوب: «فالإنسان الذي يخطط للسيطرة على الزمن، يسيطر الزمن عليه». وهذا تحليل شرس وبسيط لرواية كنا نعتقد أنها متعددة الأصوات. فإذا بها تختزل إلى مأساة للوعي ضمن الزمن.

إن الرسام ليكون مختلفاً في كل لوحة من لوحاته. فلنتأمل صنيع بوليه بموليير (دراسات عن الزمن الإنساني). إنه يبتدأ بتعريف «اللحظة الهزلية»: إنها لحظة تكون الذات فيها «موضوعاً» بدلاً من أن تكون «ذاتاً مجردة» ووعياً بالإنفصال. والمشاهد، في لحظة، يلتقط سلوك هذا الموضوع بوصفه كاشفاً عن كائنه ومتميزا من الجمهور. ومن هنا ينشأ الحكم الذي يحيل إلى الخالد. ولكن الضحك يقطع

الديمومة كما يقطع الموضوع. أما فيما يخصنا، فنحن نشارك في ديمومة النظام. وبهذا يتموضع الموضوع الهزلي في اللحظة المنقطعة للفوضى: «إن الهزل هو إذن إدراك حسي لانكسار زائل وموضعي في وسط عالم دائم وطبيعي». ولقد نحكم أو نشعر في الديمومة وفي لحظة الهزل ضد الموضوع، وضد الشخصية الهزلية. وإذا كان الحال كذلك، فما يمكن للمرء أن يفعل لكي يجعل لحظة الهزل تدوم؟ إننا نجد عند موليير، في وقت واحد، عالم التقاليد ثابتاً ودائماً، وعالم الإنفعالات عابرا، وتشنجياً، وانفجارياً، تماماً مثل ديمومة مأساوية وتكرارية في الوقت نفسه: فالشخصية تنخلع تحت أنظارنا من إنسانيتها شيئاً فشيئاً. وإنها لتصبح نموذجية [...] وكذلك، فإنه كلما تقدمت المسرحية، فإن الشخصية تعمم. وهكذا لا توجد ديمومة عند موليير، ولكن يوجد عنده «المثل الخالد لغباء خالد». وبمحاذاة هذا، فإن «التكرار الذاتي للشاعر» الذي تحدثه فينا مسيرة انفعال الشخصية، لتجعلنا نضحك مجدداً، مثل المرة الأولى في الخلود المضاعف للعقل والشعور. ويجب أن نلاحظ أن بوليه لا يذكر أية شخصية، وأية مسرحية كبرى، ولكنه يستشهد بـ la lettre sur la comedie de limportun كما يستشهد بـ Labrege de La Phiosophie de Gassandi التي كتبها Bernier. وإن كل واحدة من هذه «الدراسات حول الزمن الإنساني» لتختزل عملاً واسعاًفي مجردات بسيطة. وإنها لتعيدها إلى صفاء العقل، مكثفة في صيغ جميلة مثل: «لم يكن» للعمل الأدبي الذي قامت به السيدة لافييت سوى هدف واحد: العثور على علاقات الإنفعال والوجود»، أو مثل التعريف الرائع لرواية «البحث عن الزمن الضائع»: «إنها رواية وجود يمضي بحثاً عن جوهره».

إن دراسة الكتاب الذي خصصه جورج بوليه عن «الفضاء البروستي»، ليسمح برؤية أفضل لاتساع منهجه. فالسارد في رواية «البحث» يتجه نحو الأمكنة

الضائعة، والمشتركة دائماً مع حضور إنساني. فالشخصية تبقى مرتبطة بمواقع بدائية، ولكنها إذا كانت تعبر من مشهد إلى أخر، فإننا لا نرى الفاصل بين المشهدين. وهذا يعني إذن أن الفضاء ليس متجانساً. ولكي يتجاوز بطل رواية «البحث» هذا التشتت، فإنه يفكر بحلول مختلفة: الرحلة، والتغيرات الدائمة في المنظور، واللوحات. «فالزمن عند بروست هو زمن مكاني، ومتجاور». وهو الذي يشكل فضاء العمل الفني. وهكذا فقد سبر الرواية كلها وأعاد بناءها. غير أن المقصود لم يكن في معرفة كيفية رسم بروست للفضاء، ولكن ما يمثله الفضاء بالنسبة إليه: إنه لم يكن شيئاً، ثم صار كل شيء. وإن العرض ليفتن القارىء بما فيه من إلغاءات رهيبة ومقاربات رحيمة. ولكن الناقد غالباً ما كان يمرر نظاماً منطقياً بوصفه نظاماً لتسلسل الأحداث زمناً (ولقد عاب عليه مارسيل ريمون هذا بخصوص Amiel). وبالإضافة إلى هذا، نجد في «Temps Retrouve» أن الإنفصال ـــ والفضاء يرتبط به ـ يختفي، شأنه في ذلك شأن معظم القضايا الإنسانية. وما كان ذلك كذلك إلا لأنه يصبح قضية أدبية. وسيكون هذا معلوما لدينا إذ علمنا، على وجه الخصوص، أن آخر ما كان يطمح إليه بروست هو إظهار الأبطال في الزمن أكثر من إظهارهم في المكان (وهذا عكس ما يقوله بوليه). وهكذا يتحول الفضاء إلى زمن: فشامبري، وكذلك فينيس لم تعد مدناً، ولكنها لحظات. وإن اللوحات التي يراها جورج بوليه متجاورة، إنما هي إشارات لعبور الزمن.

وإننا لنرى جمال نقد التطابق، وخطره أيضاً. إنه نقد يتطابق مع العمل أو الموضوع (كما هي الحال عند ريمون) بصورة أقل من تطابقه مع وعي الكاتب. وإن تفاصيل النصوص والأعمال الخاصة لتبرهن على هذا. إذ ربما تنقص نصوص جورج بوليه أحياناً، على الرغم من سحرها الشعري، حركة الذهاب والإياب ما بين سطح العمل وجذره، كما طالب سبيتزر بذلك. ومع هذا، كم هو ناجح، كتلك

اللوحتين الرائعتين اللتين اقترحهما لبودلير ولرامبو في كتابه «الشعر المنفجر» 1980). فما نسمعه فجأة، إنما هو صوت بودلير في فم الناقد: «ماذا أكون، أنا، بودلير؟». «يسأل بودلير نفسه: ماذا أكون. أو هو يسأل بالأحرى: من ذا الذي لم أعد أكونه؟. فالوعي بالذات هو وعي الكائن الذي نكونه. وإنه ليكون في هذه الحالة دون وعي الكائن الذي لم نعد نكونه، والذي أصبحنا نتباين منه بأثر السقوط والفجور». وهذا نقد شعري مثل نقد بودلير نفسه. وإنه أيضاً نقدي فلسفي، ذلك لأن الناقد «يجد نقطة انطلاقه في كوجيتو (فكر) الآخر «الذي يعطيه خيط تطوره. فللكاتب نظام عقلي، وعلى الناقد أن يعثر عليه. وليس ثمة رتابة أبداً، ذلك لأن «الشعور بالذات هو الأمر الأكثر فردية في العالم»: فروسّو في معارضته لديكارت يمكنه أن يقول: «أنا أكون لأنني أفكر». وبهذا يكتب جورج بوليه التاريخ الأدبي لكوجيتو (الفكر). وإنه لفعل مؤسس للأعمال. وليست هذه العملية ممكنة إلا إذا أعاد المرء في ذاته تجربة الكتّاب. ولقد نشأت عن هذا دراسة الزمان والمكان: «ماذا أكون؟ ومتى أكون؟ وأين أكون؟». إنها الكلمة الأخيرة للوعي النقدي.

Jean Rousset

(ولد عام 1910).

4 جان روسيه

عمل جان روسّيه أستاذاً في جامعة جنيف. ويعد عمله النقدي من بين الأعمال الأكثر أهمية لهذه المدرسة. وهو يحتل فيها مكاناً مميزاً: إنه مكان يلتقي فيه تذوق الأشكال الآتي من عشق الفن، والوعي النقدي. وإن كتبه المتأملة دائماً والمكتوبة، لقليلة في عددها: «أدب العصر الباروكي في فرنسا» (1954)، «الشكل والدلالة» 1962)، «الداخل والخارج» (1968)، «نارسيس روائياً» (1973)، «أسطورة دون جوان» (1978)، «تلتقي عيونهم» (1981)، «القارئ الحميم» (1986). وتكمن أصالة روسيه في أنه كان يستند إلى تاريخ الفن والجمال، بينما كان رفاقه ينطلقون من تجربتهم في الفلسفة وفقه اللغة. وإذا كان مختصاً في القرن السابع عشر الفرنسي، فقد كان عارفاً المعياً بالباروك الروماني، ولقد وسّع، بعد أطروحته في عام (1954)، ميدانه، فغطى القرن العشرين: (Robbe - Grillet en marque le terme Chronologique) لقد كان «أدب عصر الباروك في فرنسا» حدثاً. فهو واحد من كتبه «كتلك التي كتبها ريمون، وبيغان) التي تعيد، وتجمّع، وتركّز، وتتجاوز أعمالاً سابقة، لم تعد تظهر منذئذ إلا بوصفها كتباً تمهيدية. وثمة آخرون كانوا قد حلموا، منذ كتاب «أوجينو دورس» (عن الباروك ــ الترجمة الفرنسية 1935) أن يستعيروا من تاريخ الفن صنف الباروك لكي يطبقوه على الأدب (بواس، كوهلير، ليبيغ، ريمون، ويليك). وما كان ينقص هو التركيب. ولقد كان المقصود

تحديد جدول يمتد من عام (1580) إلى عام (1670)، ومن مونتين إلى بيرنان، وذلك عبر الزمن. وأما في فرنسا، فإن الظاهرة أوربية من حيث المكان. ثم هناك تعريف سيستعار من «الهندسة الرومانية لبيرنان، وباروميني، وبيير دي كورتون»، وذلك لأنه من الهندسة فقط نستطيع أن ننتظر تعريفاً مجرداً وأكيداً عن الباروك. وكذلك، فهي التي يقوم على عاتقها تزويد العمل الباروكي المثالي بالمعايير. «وإذا كانت المبادىء قد طرحت هكذا، فإن منهج التحليل والعرض سيتخذ من الموضوع منحاً له. غير أن هذه المواضيع ستكون اشكالاً أيضاً. وسينتظم التطور حول موضوعين كبيرين: التحول، وستكون سيرسي (circé) رمزاً له. والتفاخر، وسيكون الطاووس رمزاً له. وتظهر في الجزء الأخير أشكال الباروك، ومعايير الباروك الأدبي. كما ستظهر العلاقات مع المؤلفين، والمدارس، والفترات الزمنية المجاورة. ونلاحظ أن كل جنس يمثل موضوعاً مفضلاً: فرقصة الفناء تمثل التحول والمسرحية المأساوية التي تتخذ من الرعاة أبطالاً لها (La Pstorale) تمثل التقلب والهرب. والملهاة المأساوية تمثل التخفي وخداع النظر. وعندما يحلل روسيه الأعمال الأدبية، يضع تناغماً بين مستويات النص: «بين بطل يعامل بوصفه لعبة وكائناً متحولاً، وبين تركيب مفكك، ومفتوح، ومنتظم حول عدة مراكز. فالفعل يتضاعف، والزمن يمتد، والخطوط تنقطع، والخيوط تشتبك، والممثلون ينتقلون، والمادة الدرامية تتكاثر، فتعطي انطباعاً بالحركة، والتعقد، وبحمل ثقيل». ونجد من بين الموضوعات المسيطرة موضوعاً يخص الحركة (الماء)، والنار، والهروب، والموت. وبما أن فائدة التصنيفات الأدبية تقوم على تغطية النصوص، فإن روسيه يعيد إلى دائرة الضوء أدب العذاب، والقلق الليلي ومشاهد الطبيعة الحزينة. وإنها لحركة يسيطر فيها الفناء على الموت في صور النار، والثلج، والغيم، وقوس قزح. من ذلك ما نجده عند مونتين «فالرسام ونموذجه متحركان» وكذلك الحال بالنسبة إلى بيرنان الذي، حين أراد أن يرسم لوحة نصفية للوي الرابع عشر، لم يطلب من الملك

أن يقف. فلقد تركه يتحرك. وإن الحركة هي أيضاً ماء الحدائق والنصوص. ففن الباروك «يصنع منها عملاً فنياً». ونرى أن هذه المواضيع قد تم عرضها، وأن الكاتب يحدد، في الثلث الأخير من أطروحته، معايير العمل الباروكي: إنها تتمثل في عدم الثبات، والحركة، والتحول، وسيطرة الزخرفة. وهذا يعني أن المنهج يقتضي إذن إقامة تعادل بين موضوعات الهندسة الأساسية والرسم الباروكي، وبين مواضيع «مجموعة من الأعمال الأدبية المعاصرة». كما يقتضي اختبار برهان مضاد، وذلك انطلاقاً من استعارة (صممت تصحيحاً تنكرياً)، ومن نموذج شعري (متحرك كما الموج أو الحلزون)، ومن بنية في طريقها إلى الإنفجار ومن كل عمل شاعري مثل عمل ماليرب (Malherbe). فلقد تم بناء هذا العمل في الواقع بناء مضاداً للباروكية، ولكنه لم يتخلص منها تماماً: «فالمرء يكون في بعض الأحيان باروكياً على الرغم منه». وإذا نظرنا في عمل كورنيه، فسنجد أنه يتابع البرهان المضاد: فبعد فترة من الإلتزام بالباروك، اتجه العمل إلى التخلص من التغيير، والتحول. ولكنه اتجه لكي يقع في سمة أخرى، هي التفاخر. والتفاخر يعبر بالفعل عن موقف باروكي، يعد الطاووس رمزاً له. وإن هذا أيضاً لهو الطوق الأبيستيمولوجي: فلقد انطلق روسيه من الفنون المرئية، فاستخلص مبادىء وجدها في النصوص. وكانت النتيجة إنشاء القرن السابع عشر الفرنسي إنشاء جديداً، لم تعد الكلاسيكية تحتل فيه المكان كله، سواء نظرنا نظرة مختلفة إلى الأعمال المعروفة (كورنيه، موليير، ماليرب)، أم أعدنا اكتشاف كتّاب منسيين، لأنهم ليسوا كلاسيكيين (نشر جان روسيه في عام 1961 مختارات من شعر الباروك الفرنسي). فللمنهج إذن قيمة كشفية. ذلك لأن الأدب الذي تحدد الكلاسيكية نفسها بوصفها مضادة له، قد عاد إلى الظهور، ملخصاً في هندسة: «فعوضاً عن تقديم نفسه بوصفه الوحدة المتحركة لمجموع متعدد الأشكال، فقد حقق العمل الكلاسيكي وحدته بتثبيت كل أجزائه بالنظر إلى مركز ثابت».

وعندما عاد جان روسيه بعد خمس عشرة سنة في كتابه «الداخل والخارج» إنه دراسات عن الشعر والمسرح في القرن السابع عشر) إلى كتابه الأول، قام بتحديد مسيرته. فعلى الرغم من «مخاطرة المعادلات الخادعة»، كانت «الأعمال الأدبية بحاجة إلى إضاءة غير مسبوقة. كما كانت تستدعي طرقاً جديدة في المقاربة». ولقد كان القرن السابع عشر، أكثر من أي قرن آخر، محتاجاً إلى تعديل. ويعد هذا الأمر واحداً من أهداف التاريخ الأدبي: إنه التعديل، واستيفاء رؤية الماضي. وأما المنهج، فنحن نعرفه: إنه التحول بوساطة الأشكال المرئية. وإنه نفسه ليقوم على «جميع مخلوقات الأمة في عصر من العصور»، «وبغض النظر عن اللغة التي كانت مستعملة». فالمقصود هو تسجيل تاريخ فعلي «للخيال يتعاضد فيه فنانو عصر من العصور، ابتداءً من الحجر إلى المشهد، ومن الملون (لوحة ألوان الرسام. متر.) إلى الكلمة». وإن هذا التاريخ ليجد عبر المنعطف الإيطالي الأمنية الأوربية لفقه اللغة الروماني، كما يجد أيضاً اهتمامات القرن العشرين: «كيف يمكن أن يتجرد المرء تماماً من موضوعه من غير أن يلغي هذا الموضوع وأن يفقد كل علاقة معه؟». فبعد المغامرة الأولى، والنظرة الجديدة، يأتي السبر العلمي: «يمكن للمرء من الآن فصاعداً أن يعمل على القرن السابع عشر من غير أن ينشغل بالباروك. وذلك بشرط أن يكون قد هضم كل المعطيات» وإذا كان بعضهم قد انتقد استعمال الأصناف الأدبية، فإن هذه تسمح ببدء البحث، وتمنح «رؤية جديدة»، و«نظرة جديدة» و«فرضية عمل»، و«أداة لمساءلة الواقع».

لقد كان جان روسيه مؤرخاً للخيال، ولكن ألم يعالج سوى الموضوعات والمضامين؟. إن كتابه «الشكل والمعنى» (1962)، ليظهر العكس من ذلك حين يقترح «قراءة للأشكال» فهو إذ يلخص ويحدد العلاقة مع الشكلانيين الروس، ومع النقد الإنكليزي، ومع فلوبير، ومالارميه، وبروست، وفاليري، ومع مؤرخي الفن أمثال

فاسيون ويلفلان، فإنه يمنح هذا الهدف إلى النقد: وإنه ليتجلى في: «القبض على المعاني عبر الأشكال، وفي خطر القرارات وفي العروض الكاشفة، وفي استخلاص العقد من النسيج الأدبي، وفي الصورة وفي البروز غير المسبوق والذي يشير إلى العملية المتزامنة لتجربة معاشة وتنفيذ». فإذا كان الكاتب «يكتب لكي يقول نفسه»، فهذا لن يكون إلا « بوساطة تركيب ما». فالتجربة «تتطور بالأشكال»، وهي تطور معاني الأشكال. ولن يكون هذا كما يعتقد بعض الكلاسيكيين، أي بوساطة توضيح فكرة مسبقة الصنع، وتقليد لنموذج سابق، ولكن عبر مصادفات الإبداع: «وينتج عن الدراسة المخصصة في هذا الكتاب لمدام بوفاري، أن الذي لم يكن متوقعا في المخططات الأولية، يكون بالضبط أكثر انتماء إلى فلوبير في الرواية». فالعمل الفني إنما هو «التفتح المتزامن لبنية ما وفكر ما». وإن هذا التعريف ليأتي بواجبات الناقد: يجب «قراءة الحلم عبر الشكل»، وفي العمل فقط. فالتاريخ الأدبي يعد «مقدمة»، و«حاجزاً» وأداة في خدمة النقد. ويمكن القول إنه علم مساعد. ولكن ليس من السهل القبض على الشكل، لأنه لا يختزل نفسه في التقنية، وفي التركيب، وفي «توازن الأجزاء». إنه «خط من خطوط القوى، وصورة مستحوذة، ولحمة من الحضور والصدى، وشبكة تقاطعات»، وبهذا المعنى، يكون النقد مغامرة إذن: «يجب أن لا تسبق الأداة النقدية التحليل في وجودها». وكما هي الحال عند سبيتزر، فإن القارىء يكون حساساً بخصوص «المؤشر الأسلوبي»، و«حدث البناء غير المتوقع والكاشف». ولكنه لا ينسى بأن «العمل يشكل كلاً واحداً»، وأن عليه أن يكون «كلياً».

يتصور روسيه، وإن كان عضواً بمدرسة جنيف، القراءة بوصفها «محاكاة». إذ ليس ثمة حكم آخر غير اختيار العمل لدراسته ضمن حركات الفنان أثناء العمل: «فهذا القارىء الكامل، وهو يتصور جملة لواقط (antennes) ونظرات، سيقرأ

العمل إذن من كل نواحيه. وسيتبنى منظورات متغيرة، ولكنها متصلة فيما بينها. وسيكشف عن مسارات شكلية وروحية، وعن تخطيطات ذات أفضلية، وعن لحم من الحوافز أو من المواضيع التي سيتابعها في دوراتها وتحولاتها. وسيسبر السطوح ويحفر ما تحتها حتى ينكشف المركز عليه أو تظهر مراكز التقاطعات، أو المسكن الذي تشع فيه كل البنى وكل المعاني. وهذا ما يسميه كلوديل النموذج الحركي». وهكذا يدرس روسيه في رواية «مدام بوفاري» حافز النوافذ والنظرات الغائصة، وهو «موضوع لأحلام اليقظة عند فلوبير»، و«لترسيمة صيغية» و«أداة بيانية». كما أنه يمثل عند كلوديل «شاشة العزل»، وعند بروست نظام الشخصيات وصلتها، أو الكتب النموذجية، أو كتب الراوي المفضلة وشعارات العمل. فبنية العمل هي «التي تكشف عن المعنى». إذ نجد في رواية «البحث عن الزمن الضائع» شكلاً دائريا تتطابق فيه بداياتها ونهايتها تماماً. فكومبري «مبني على مخططين متتابعين»: اليقظة الليلية، وهي تعيد مأساة النوم. وهناك مادلين، وهي كل ما تبقى في كومبري. وأما في «الزمن المستعاد» بقلب العبارة، فإن اكتشاف اللازمن (بلاطات غير متساوية)، واكتشاف مرور الزمن (الرقصة المقنعة) لأمران يتطابقان مع مقطعي الإفتتاح. فهذه البنية تبرز «جدل الزمني واللازمني. وهو جدل الإفتتاح كله». وإنها، إذ تفعل هذا، لتظهر في الوقت نفسه كيف أصبح البطل راوياً، فقادراً أن يكتب بداية العمل وهو يغلق الحلقة. وأما ما يقع بين الإثنين، فيدرسه روسيه من ثلاث وجهات نظر: سوان وشارلو، كتب الشخصيات المفضلة، الحب. أما سوان كما بين ذلك كلود ادمون ما في في كتابه «تاريخ الرواية الفرنسية منذ عام 1918) فهو الأب الروحي والأخ الأكبر للبطل الرئيس. وإنه ليجسد وسواسه الدائم: العقم. وقريباً سيقوم شارلو بوصفه ضمن هذا الدور. فهو عاشق شقي، وفنان فاشل. وإنه ليطرح هو أيضاً السؤال الجوهري: «هل يمكن للمرء أن يخرج من سطح الوجود لكي يصل إلى سطح الإبداع؟». إن هذا التحليل الذي كان جديداً في

زمنه، كان موحياً بالنسبة إلى كثر آخرين.

يمكن لمتصور الشكل أو البنية أن يمتدا إلى دراسة مشاهد الرواية، كما في «تلتقي عيونهم»، «المشهد من النظرة الأولى في الرواية» (1981). إن هذا الكتاب قد خصص لدراسة مشهد مفتاحي. وهو مشهد في كل الروايات. فمشهد اللقاء الأول، يعد شكلاً ثابتاً. وإنه لمشهد مرتبط بالوضع الأساسي (وهو خارج الأدب على كل حال). إنه يطلق حركة، ويثير سلسلة من النتائج القريبة والبعيدة، تكون هي الناتج الذي لا مفر منه لهذه اللحظة الأولى. وإن رمز الإتصال (code) لقائم فيه. فهو يقاوم الإنقطاعات التاريخية، والثقافية، والقائمة غير المتناهية تقريباً. فلقد بنى روسيه نموذجاً انطلاقاً من سمات ثابتة. وبهذا، استخلص ثلاثة متصورات: الأثر، والتبادل، والتجاوز، ثم وضع الإنزياحات إزاء هذا المعيار. فتحليل المشاهد يتحقق من الحضور الدائم لبعض السمات: وصف المكان، المفاجأة، تبادل النظرات، التعارف (الأفلاطوني). ويمكننا أن نستخلص ثلاثة نماذج للمشاهد، وذلك عن طريق حركة في التركيب لها مصطلحات ثلاثة: ظهور، فاختفاء البطلة (أو البطل)، فبحث. ظهور، فالتقاء، فبحث (بحث مشترك يقوم به البطلان معاً). تركيب بين الإثنين السابقين: ظهور فاتصال، بحث مشترك، ثم اختفاء. ويتغير مكان هذا المشهد، كما يتغير تكراره أيضاً. ويجب العثور أيضاً على قسمة منطقية بين الوضع في مكان والوضع في مشهد. فالوضع في مكان يحتوي على المؤشرات الزمانية والمكانية. كما يحتوي على اللوحة، وعلى الإسم. بينما ينظم الوضع في مشهد العناصر الحركية التي تتعلق بأصناف ثلاثة، وذلك تبعاً للأثر (كالمفاجأة مثلاً)، وللتبادل، وللتجاوز (والذي كان يمكن أن نسميه انتهاكاً). وتبدو هذه الترسيمة جافة. غير أنها عندما تكون مزودة بمساءلة نصوص لستين كاتباً (منذ القديم إلى بروست) اغريقياً، وألمانياً، وانكليزياً، وإيطالياً، وفرنسياً، وسويسريا بالطبع)، فإنها تنتج اكتشافات مضاعفة، وذلك عبر نزهة من المختارات، لذيذة. ولقد

غدا من غير الممكن أن نشرح مشهداً من مشاهد هذا اللقاء من غير هذا الكتاب، الذي دشّن نظاماً جديداً: علم صناعة المشهد (scénologie)؟. ويجب أن يأخذ المرء حذره، فلا يخلط بين الأدب والحياة. ولو كان في هذا الكتاب زيادة في السمات التقنيّة (مثل طول المشاهد، ودراسة الموضع)، لميزته من «فن الحب» الجذاب.

يستطيع روسه أن يعبر من المشهد إلى الأسطورة. وذلك بشرط أن يعزل العناصر المميزة، أو الثابتة التي يشكل اجتماعها «سيناريو مستمراً». وهكذا، فإن أسطورة دون جوان تتألف من مجموعة من الأبطال أنثوية، «جهاز ثلاثي في الحد الأدنى». وإن المنهج البنيوي ليخرج من تعددية طرق القص ومن المصادفات التاريخية ترتيباً منطقياً. فالتحليل الدقيق للمشاهد أو لأجزاء منها يعيد إلى كلية النسق. وليس هذا تجاهلاً للتاريخ، لأن السبر عبر الزمن يجعل «النسق، المعترف به سابقاً والمحدد في ثبوتية يعيش ويتنفس». وتعقب النسق رحلة عبر تحولات الأجناس الأكثر تنوعاً (المسرح، الأوبرا، الروايات، القصص القصيرة، القصائد، المقالات، والنقد أخيراً).

إن الأشكال الأدبية لا تحصى. وإن واحدة منها لتهيمن، إنها الشخص الأول. ولقد كرس جان روسيه من أجلها كتابه «نارسيس روائياً». ورصد فيه «نموذجية قصة الشخص الأول». فهذه الروايات إنما ينظمها وضع الراوي، والنظام الزمني، والمنظورات السردية. ويمثل هذا الأمر عند هذا الناقد، المنتمي إلى مدرسة جنيف، والأكثر قرباً من الشكلانيين، عودة إلى الوعي، وإلى التطابق مع وعي الكاتب. هذا أمر أشار إليه جورج بولية (الوعي النقدي ـ ص158-1964)، فقال: «ربما جان روسيه وحده ينجح قائماً في مكان للتوفيق والتبادل، حيث يظهر الترابط بين الأنا والعمل بوضوح»

5 Jean Starobinski

جان ستاروبانسكي

إذا كان جان روسيه يبدو في بعض المرات أكثر قربا من الأشكال ومن تاريخ الفن، فإن جان ستاروبانسكي يعود عمداً إلى الوعي، وإلى نظم علمية أخرى: طب الروح (وهو ما يسمى «طب الأمراض العقلية أو النفسية»، أو «التحليل النفسي»). وقد كان هذا لدراسة الرسامين (لقد نشر «تاريخ الطب»). وهناك أيضاً اللسانيات: إنه كاتب مقدمة «دراسات في الأسلوب» لسبيتزر. ولقد درس الجناس التصحيفي عند فيردينانِد دي سوسير («الكلمات تحت الكلمات». منشورات غاليمار 1971). وإن قرنه المرجعي - ومن ليس له؟- كان من غير شك القرن الثامن عشر. فقد كتب، «مونيسكيو بقلمه» (منشورات سوى، 1952)، «جان جاك روسّو: الشفافية والعقبة» (منشورات بلون، 1957، ثم غاليمار 1971). «العين الحية» (منشورات غاليمار، 1961). وإنه لكتاب يحتوي على دراسة عن روسّو، ولكنه يلامس القرن السابع عشر (كورنيه، راسين)، كما يلامس القرن التاسع عشر (ستاندال). وثمة كتب ثلاثة أيضاً عن القرن الثامن عشر وإنها لتخلط بين الفنون الجميلة والأدب: «اختراع الحرية» (منشورات سكيرا، 1964)، «1789 شعارات العقل» 1973)، ثلاثة هيجانات» (1974)، «لوحة الفنان المهرج» (سكيرا، 1970)، وهو كتاب يتمم التفكير في الرسم. ثم هناك «مونتين متحركا» (منشورات غاليمار، 1982)، وهو حقل للتاريخ الأدبي

لقد كان تلميذاً لمارسيل ريمون مع جان روسيه. وهو عضو في مدرسة جنيف الأكثر انفتاحاً على العلوم الإنسانية.

إنه يحدد متصوره عن النقد، منذ المدخل الذي وضعه لكتابه العين الحية «حجاب بوبيه». وإننا لنكتشف فيه أصل تذوق ستاروبانسكي للرسم وللأدب في وقت واحد: إنه النظر. فهذا الكتاب يقترح في الواقع، شعرية النظر ونظريتها. «إن المقصود بالنسبة إلى النظر أن يقاد الذهن بعيداً عن مملكة النظر: ضمن مملكة المعنى». فالنظر النقدي يحول، ويعطي حياة: ثمة عالم متخيل يستيقظ بفضله، وإنه ليطلب «التواصل والتطابق». ولكن على الناقد أن يحتفظ بأبعاده أيضاً، أن «يحتفظ بحق النظر». كما أن عليه أن يصل إلى «معنى مستتر» بعيداً عن «المعنى الظاهر». فأي معنى؟. يفكر ستاروبانسكي مرة «ببدهيات النظرة الأولى، والأشكال، والإيقاعات»، والكلمات. كما يفكر مرة أخرى بشكل أكثر ضبابية «بالحياة أكثر سعة» أو «بالموت متغير الوجه، والنص يعلن عنه». ومن هنا، فإن النظرة النقدية واقعة بين متطرفين: فإما أن تضيع في «الوعي الخرافي الذي يمكنها العمل من ملاحظته «لأنها تشارك كلية في «التجربة الحساسة والعقلية التي تنتشر عبر العمل». ولكن إذا كان الحال كذلك، فثمة محاكاة كاملة تهدم الخطاب النقدي. وإما، لكي يكون الكلام عن العمل، يجب الإبتعاد عنه، وأخذ «منظور شامل» عن المحيط الذي يرتبط العمل به (وهذا ما يفعله المؤلف في كتاب «اختراع الحرية»). فا لمحيط هو الحافز غير الواعي، وهو علاقات «قدر وعمل بمحيطهما التاريخي والاجتماعي». ولكن إذا كان المحيط، تحت هذه النظرة المشرفة، يحدد العمل، فإنه لن يكون من الممكن جرد هذه العلاقات جميعاً. وإلاّ فإن العمل سيتلاشى. والنقد الكامل يوفق بين النظرتين: بين نظرة تتجه «إلى الكلية»، ونظرة تتجه «إلى الحميمية»، وذلك بين ذهاب وإياب. وانه لأمر مهم في نهاية هذا النص، انه حين

نتكلم غالباً عن اختيار الكتاب والكاتب، يأتي ستاروبانسكي ليصنع بدلاً عن هذه الصورة تبادل النظرات: «إنه ليس من السهل أن ننظر بعينين مفتوحتين لكي نستقبل النظرة التي تبحث عنا». فالعين الحية تدرس إذن موضوع النظرة عند عدد من الكتاب. ولكن الناقد، منذ أن كتب كتابه عن مونتيسكيو، قد أشار في «روح القوانين» إلى «الرؤية المشرفة: والتي هي أيضاً رؤية علاقة الأشياء فيما بينها». وهكذا، فإن «فوضى روح القوانين التي صنعت يأس عدد من المعلقين ـ إنما هي تعبير عن هذه النظرة العامودية، التي ترى من شاهق مبادئها كل النتائج دفعة واحدة في تزامن كثيف». فالنظرة تتحكم بالمعرفة والسعادة. وإن العمى الذي أصاب مونتسكيو ليثير رؤية الأفكار ولا يمنعه من إملاء كتابه. فالدراسة تنتهي حول الموضوع نفسه: إن البشر «يستطيعون أن يفهموا، إذا كانوا يعرفون النظر». وإنهم ليستطيعون أن «ينتصروا لوضح النهار» ضد «المخاوف الليلية». وهكذا كان ستاروبانسكي لا يرى عند مونتسكيو خادم الأنوار سوى النور.

وتوجد الصورة نفسها في 1789. فلقد قرأت هذه السنة كما لو أنها نص له أسلوبه: «إنه لأمر مشروع وضروري أن يقابل أسلوب الحدث الثوري بأسلوب الأعمال الفنية التي ظهرت في العصر نفسه [...]. فلقد كانت الأنوار المنتشرة للثورة من القوة بحيث لم يعد جزء من الظاهرة المعاصرة إلا وقد أضاء». فالنظرة الشاملة للناقد تلتقي نور الحدث، الذي يغمر كل الأعمال. ولذا، فإن ستاروبانسكي، في الكتب التي كرسها عن القرن الثامن عشر في مجموعه، لا يعزل أي عمل على وجه الخصوص. إنها أعمال تمثل مرة «آخر نيران فنيس»: فمع غاردي تموت الزخرفة الثقيلة في لوحات «يسيطر النور فيها وحده»، بينما يرسم جيان دومينيكو تييبولو موت بيلسينيلا. كما تمثل مرة أخرى «موزار الليلي»: ليل ينهي «أعراس فيغارو»، ومشاهد ليلية لدون جيوفاني تدوم إلى لحظة النهاية،

وهزيمة ملكة الليل في «الناي المسحورة». ونجد في هذه الأوبرا الأخيرة أن «البطل المتطّهر يستقبل كائناً يجمع ميراث الكون النهاري والجنون الليلي زوجة له. وذلك لأن بانيما هي ابنة الساحر المحسن والملكة المظلمة». وأنه لمن أجل هذا تتعاقب «أسطورة الشمس للثورة». وستاروبانسكي يقرأ آثارها عند شعراء الزمن، مثل ألفييري، وكلوبستوك، وبليك. فهذه الأسطورة هي «القراءة المتخيلة للحظة تاريخية»، و«فعل إبداعي يساهم بتغيير مجرى الأحداث». ومن هنا، فإن الفكرة الثابتة للشفافية والنور، والتي أتاحت لستاروبانسكي أن يفهم روسّو أكثر من أي شخص آخر (ما عدا مارسيل ريمون)، جعلته يرى الثورة في جو جديد، حيث يتصالح الفن مع الظل: فالإنسان عند غوته، «يمتلك ظلاماته الداخلية، بينما تحمل العين نوراً ينتمي إلى نور الشمس». فعندما ينظر الفنان إلى الطبيعة، إذا كان فناناً، فإنه يبدع طبيعة ثانية «حيث يتخلد أخيراً التوازن المحكوم عليه في كل مكان بالزوال». وإن بليك الذي كان «مسكونا بانبثاق النور قد أعاد نفسه مظلماً». وكذلك كان غويا مسحوراً بالنور والظل.

يبنى ستاروبانسكي في كتابه «اختراع الحرية» كل النسق الموضوعاتي للقرن الثامن عشر. ولقد خلط بين تاريخ الثقافة، والفنون، والأدب: «الفضاء الإنساني للقرن الثامن عشر»، «اللذة فلسفة وأسطورة»، «القلق والعيد»، «محاكاة الطبيعة»، «توق إلى الماضي وطوباوية». ولن نعجب إذا رأينا الكتاب سينتهي عند «لذة المشاهدة»: «هكذا كان العصر العاشق للأنوار، وللجلاء، وللوضوح، ولعقل تبدو عملياته منتمية انتماءً وثيقاً إلى النظر. ومادام الأمر كذلك، فإن النظر هو الأكثر اتساعاً من كل حواسنا: انه ينقلنا بعيداً، على جناح الفتح. وإن انتصار العقل هو الذي يجعل الكون المحسوس عما قريب لا يكفيه». فهذه الخلاصة تدع المرء يتنبأ بزمن لم يعد المظهر فيه يكفي، وكذلك، فإن مؤرخ الثقافة لم يعد يستطيع أن يشفي

غليله بنظرته الموسوعية، فهو يعلم أنه إذا كان يحتوي كل الأعمال وكل الفنون بنظرة واحدة (كما قال ذلك كيرتيوس)، في النور الجميل الذي ينتمي إلى المشهد والمشاهد في وقت واحد، فثمة شيء يفوته: إنه أساس الكائن، وأصالة الوعي الفردي والليل الداخلي.

إنه لمن أجل هذا أن جزءاً من عمل ستاروبانسكي يقترب من التحليل النفسي. فالمعرفة الواسعة التي تتبخر في أعماله ذات الرؤية الشاملة، تتركز في دراساته الأحادية وفي مقالاته المخصصة لكاتب واحد. وإن المقدمة التي وضعها في «هاملت وأوديب» لجونيس (منشورات غاليمار، 1967، ثم أعيد نشرها في مجلة العلاقة النقدية»، لتشكل لوحة شخصية لفرويد في لحظة اكتشاف عقدة أوديب. ولم تحظ المقدمة باهتمامنا لأنه عالج فيها هذا الموضوع المعروف جيداً، ولكن لأنها تُظهر، بالإضافة إلى الإلتحام الكلي، وربما المؤقت، إلى النظرية الفرويدية، كيف يستعمل فرويد الأدب، إذ يستعمل على كل حال سوفوكل وشكسبير. وكيف يستعمله خلال الأزمة الخطيرة التي يمر بها. فإذا رفعنا للحظة من اللحظات عن فيينو العظيم الهالة المتعلق بها، فذلك لكي نتحقق أن ستاروبانسكي يتكلم كما يفعل هذا عن كاتب أسير موضوعاته ومواده. وأما فرويد، فعندما ذكر هاملت مباشرة بعد أوديب، فقد وجد نفسه في «تماس مع التحليل الذاتي للذاكرة الثقافية والتجربة السريرية (Clinique)، (ألا يكون هنا صوت ستاروبانسكي نفسه). وعندما تأخذ التوازي حاشيةً ما سجلت في الـ «ترومدوتانغ»، ويعود تاريخها إلى عام 1900).

فإن الناقد يقرأ فيها «ما يقوله لنا فرويد عن الكلمة المغطاة». فإذا كان شكسبير قد نظم هاملت بعد موت أبيه، فإن فرويد قد اكتشف النظرية الأوديبية في الظروف نفسها: «إن الترومدوتانغ (La Traumdeutung) تعني معرفياً: يريد أن

يكون معادلاً لما كانه هاملت في تطور العمل المسرحي لشكسبير [...]. ففرويد هو شكسبير الذي حلل نفسه». ومع ذلك، فإن أوديب هو أصل كل التأويل. فلا شيء يوجد خلفه، لأنه يمثل «العمق نفسه». وعلى العكس من ذلك، فإننا نسأل باستمرار ما الذي يوجد «خلف هاملت». وهنا تكمن فرصة لدراسة موضوعاتية لامعة: إن مسرحية شكسبير، وهي مسرحية كتبت في اللحظة التي تفككت فيها صورة «الكون» التقليدية، تبين المظاهر الكاذبة، والبعد عن الموضوع الفردي. فالمسرح ضمن المسرح، وموضوع الذاكرة، والخطاب المتشظي، كل هذا يشكل هاملت (مثل دون كيشوت)، إنه «فراغ فتان». وعندئذ يأخذ ستاروبانسكي ثانية العلل التي جعلت فرويد يقارب بين هاملت وسوفوكل، فإنه يؤكد أن مأساة أوديب تمنحنا «امتلاء الرمز»، عندما مأساة هاملت، على العكس منها، لا تمنحنا سوى جزء من «المعنى الكلي». وإن فرويد ليقترح إعادة كل شيء إلى المعنى: يبرر الأهميةَ العامة المنصبة على هاملت، حضورُ أوديب في هاملت بقوة غير معتادة. وانطلاقا من عبارات مثل: «هذا ليس كل شيء»، وفي «التعليم الإضافي»، وكذلك باستعماله الترقيم استعمالاً غير معتاد في نثره البليغ، فإن الناقد يقترب من الخلاصة بصبر المحلل ومواربته. فأوديب هو المعيار، وهاملت هو «النموذج الأصلي للشذوذ الذي يقضي أن لا يخرج أحد منضراً من المرحلة الأوديبية». وهكذا «نرى بوضوح أكبر». فالبطلان هما «الصورتان الوسيطتان بين ماضي فرويد وحاضره». وإن ستاروبانسكي ليكشف النقاب عن فكر فرويد: فهاملت كان يتمنى قتل أبيه، غير أنه لم يفعل. ولكنه لا يستطيع أيضاً أن يقتل القاتل الفعلي، ذلك لأنه يعرف نفسه فيه. وهكذا، فإن اللوحة الشخصية للفنان قد انتهت في التحليل النفسي.

يبدو هذا الإلتصاق بفرويد أكثر تطامنا في كتابه «الهيجانات الثلاثة».(1974). وهو كتاب كرس لسوفوكل، والإنجيل، وفوسلي. (وهذا ما أشار إليه مارسيل

ريمون في رسالة بعث بها إلى جورج بوليه: «إن أطروحات فرويد نسبية جدا، «L'oedIpe Contesté». فالدوافع التي تبدو أثناء التحليل النفسي، تفترض حواراً «بين أحياء»: «فعندما تكون الطبيعة سيدة النتيجة، فإن كل شيء يحدث كما لو أنه قتل شخصيته». فالتحليل النفسي يعالج أبطال المأساة كما لو أنهم كائنات واقعية لهم «مشاغلهم مع لا شعورهم»، بينما هم في صراع مع الربوبيات: لقد وضعنا علم الأمراض موضع المأساة، والصراع العائلي موضع الصراع مع الأولامب (إن لهذه الإنتقادات ينبوعها في «الأسطورة والمأساة في اليونان القديمة» ل ج. ب. فيرنان و ب. فيدال ناكيه، منشورات ماسبيرو /1972/). وبما أن ستاروبانسكي قد استبعد الإجراء التحليلي الكلاسيكي، فقد أعاد بناء سمة أجاكس، ولكنه خفف المأساة من «مغالاة التحليل النفسي» التي تسقطها التأويلات الحديثة عليها. فثمة قوى أخرى تتحرك. الاسم، والسلاح، وأثينا. وكل هذا يتواشج في مسافة ذات محطات ثلاث: «الغضب، المذبحة، المعرفة المستعادة». وهذه هي الفرصة لإعادة تعريف بعض التصورات الأدبية: «فالبطل المأساوي، ما أن يظهر على المسرح، حتى يكون هو المعلق المتأخر على قدره التام. وانه ليضيف على مسيرته الأسطورية التي يوشك أن يتمها، وعياً لا تحتويه الأسطورة. فالمأساة، انطلاقاً من الاسم المستوي للأسطورة، تبدع نوعاً من شعر الاستذكار والقرار يتسم في الوقت نفسه بحالة داخلية معذبة». وتظهر هذه الدراسة إذن، شأنها في ذلك شأن دراسة مارك التي تلي، الإنشغال المضاعف بسبر ما هو تبع لميدان التحليل النفسي: الجنون والإستحواذ. وذلك لكي تنجو من ربقة نموذج مسبق الصنع، فتجد بهذا تحليل القصة. كما تجد وعي - أي الفلسفة - الأدب الذي يؤول لكي يصل إلى المعنى.

وإنها لقضايا مجاورة تلك التي يعالجها ستاروبانسكي في مقدمته لـ Clinicien es Lettres. وهي أطروحة في الطب لفيكتور سيغالان (أعيد نشره بدار «فتى مرجانة» 1980). فعندما يركز العلم المعرفة الطبية، فماذا يستطيع الأدب أن يقوله لنا. إن سيغالان، وهو أيضاً كاتب طبيب [1]، «ليشعر بأنه مخطىء إذ يجعل نفسه تابعاً للأعمال الأدبية». والسبب لأن أطروحته ليست سوى عمل نقدي «غير سباشر»، ينصب على النصوص. وإنه لمن أجل هذه ينضم في أسيا وفي أوقيانيا إلى حقيقة البشر. وكما هي الحال عند سوفوكل، ومارك، أو عند فوسلي، يجب الإمساك بالمعنى عند سيغالان: «إن سيغالان الشاعر، في عنوانه Les immémoriaux يجعل المتكلم بضمير الشخص الثالث يتكلم بضمير الشخص الأول. وذلك من غير أن يمنحه كلام علم الطب وخطابه: إنه جسد ثقافة محكوم عليها». فلند انسحب المقدس من هذه الثقافة وبقي الشعر فيها «البديل الميراثي الوحيد». ولم يعد، بالنسبة إلى الناقد، شيء آخر يفعله سوى أن يسير صعوداً نحو المعنى. وهذه هي رحلة المسارة للكاتب ولقد كان هذا سير طويل وباهظ: فلقد ظهر في عام 1982 كتابه «مونتين متحركا». وهو بعد إعادة سبك لثلاثين سنة من الأعمال. وأن المقصود هنا هو قص أثر «حركة»، و«تمييز المراحل المتتابعة لفكر». ولكنه ليس «إعادة بدء لما فعله الآخرون»: لقد عرضنا لأفكار مونتين عن الحركة، ولم يكن وصفاً شاملاً لحياته، وفكره، وأسلوبه (كما هي الحال بالنسبة إلى فريد ريخ أو سايس). إنه النظير لروسو، وقد أتى بعد خمسة وعشرين عاماً: «فهو حركة القراءة المتسائلة، حيث يسعى الناقد إلى إضاءة وضعه الخاص بتأويل الماضي الحي، وهو قاطن في ابتعاده وخصوصيته».

---

(1) – المرض بوصفه نكبة خيالية(العلاقات النقدية. ص(214-237).

(2) – Initiatique: مُساري. والمُسارّة هي احتفالات كانت تقام لإيقاف عضو جديد على بعض أسرار الديانات القديمة والجمعيات السرية الحديثة. (عن قاموس المنهل –متر).

وهكذا يبدو أنه ليس لمؤلف كتاب «مونتيسكيو متحركا» من مهمة سوى أن يضع موضع البداهة «خط سير» لمختلف الكتاب، وبعيداً عن المظهر. فما يلتقطه الكتاب «في حركته المتكررة بلا تناهي والمتغيرة»، ليدعونا لكي نفكر «بوجودنا في العالم». ومن هنا، فقد وجد الوعي النقدي رسالته، مع إلمامه بكل المناهج من غير أن يكون تبعاً لأحدها، وإحاطته بكل اللغات، ولكن بصياغته لأسلوبه الخاص: إن اتباع «خط سير المعنى»، هو إعطاء معنى للأدب، وللعالم، ولأنفسنا في الوقت ذاته.

القسم الثاني

النقد والخيال

Gaston Bachelard

1 غاستون باشلار

يركز نقد الوعي على الذات التي تكتب.غير أن الثورة التي أحدثها غاستون باشلار(1884-1962) قد أدخلت خيال المادة بوصفه موضوعاً رئيسا للدراسة. فلقد جدد غاستون باشلار في تسعة من كتبه النقد الفرنسي (لم تحظ كتبه بالنجاح نفسه في البلاد الأنكلو ساكسونية، وقلب مناهجه. هذه الكتب هي: «النار في التحليل النفسي» (1938) ، «لوتريا مون» (1939) ، «الماء والأحلام» (1943، «الهواء والأحلام» (1943) ، «الأرض وأحلام يقظة الراحة»، «الآرض وأحلام يقظة الإرادة» (1948) ، «شعرية المكان» (1957) ، «شعرية أحلام اليقظة» (1960) ، «لهيب الشمعة» (1961) ، ولقد كانت المناهج المستقاة من باشلار حتى عام 1970، وهي السنة التي انتصرت اللسانيات فيها، هي المناهج الوحيدة تقريباً التي تلهم ما يمكن أن نسميه «النقد الجديد»، غير أن باشلار نفسه كان قليل الإهتمام بتأسيس مدرسة، ذلك لأنه كان أولاً إبيستمولوجياً وفيلسوفاً من فلاسفة العلوم، ثم جاء متأخراً إلى التعليق على الشعر: لقد كان حالماً متوحدا، على الرغم من أنه أستاذ كبير وكاتب عظيم.

لم يكن لباشلار منهج واحد، ولكن كانت له عدة مناهج (انظر ميشيل مانستوي: «غاستون باشلار والعناصر» 1967. وكذلك فانسان تيريان: «ثورة غاستون

باشـلار في النقد الأدبي» 1970). ولقد تمت إقامـة هذه المنـاهج وتصحيحها في هذه الوحدة: وإنه لمن الضـروري إذن، حين تتبع مبادىء الفيلسوف وتطبيقاتها أن لا تشوه وأن لا يتم خلطها. وثمة عقبة أخرى تأتي من الاستعمال السمعي لمصطلحات مثل «التحليل النفسـي»، «الظاهراتية»، «الشـعرية»، اسـتعمالاً جديد المعنى. إذ كل شيء يبدأ عام 1938 مع «النار في التحليل النفسي» (النار بوصفها كتاب المؤلف الأول والأخير)، وهي عنصر ينفلت من العلم، ولكنه لا ينفلت من أحلام اليقظة. وإن هذا الكتاب ليسـم إذن جيداً العبور من المعرفـة العلميـة إلى المعرفـة الشـعرية: «إن المقصود فـي الواقع هـو العثور على فعـل القيم غـير الواعيـة فـي قـاعدة المعرفـة التجريبية والعلمية نفسـها»، ومن هنا، يجب تحديد كلمة «غير واعي»: «إنها تعني طبقـة نفسـية أقل عمقـاً، وأكثر عقلاً (إذن تعني مـا قبل الوعي). وكذلك الحـال بالنسـبة إلى الأحـلام، فـأحلام اليقظـة تحل محلهـا، «وإنهـا لتختلف اختلافـاً كبيرا عنهـا، وهي بهذا تتمحور دائمـاً حـول موضـوع مـا». ولذا، فهـي تعيّن «مُركّبـات» لأن العمل الشـعري يتلقى فيهـا «وحدتـه». ولكن هـذه المركبات تحمـل أسـماء جديدة بروميتيه، امبيروكل، نوفـاليس، هوفمـان)، وهـي أسـماء قريبة من يونـغ (الذي يقترح باشـلار أن يتممـه) أكثر من قربهـا من فرويد: فـالجنس يؤدي فيهـا دوراً محـدودا. وإنه لمن أجل هذا كان المنهج الأول هو منهج «التحليل النفسـي للمعرفة الموضوعية» وللاتجاهات النفسـية التي تثيرهـا الصـور البدائية. وإن الكتـاب ليعبر كلمـا تقدم من واحد إلـى آخر، ويسـتعير أمثلتـه بمعدل أقل من الكتب العلميـة ومعـدل أكـبر من النصـوص الأدبية: «فكحـول هوفـان هـي الكحـول التي تلتهب، وإنهـا لموسومة بعلامـة نوعيـة، وذكوريـة ناريـة، بينمـا كحـول الان بوي، فهـي الكحـول التـي تُغرق، وتعطي النسـيان والموت. وإنهـا لموسـومة بعلامـة نوعيـة، وأنوثيـة مائيـة». وإذن، يكتشـف باشلار أن الذهن الشـعري «يخضـع كلية إلى فتنة صـورة مفصلة» (ص 128). غير أنـه لا يتخلى عن العقل العلمي: «فـالحكواتيون، والأطبـاء، والفيزيائيون، والروائيون،

وكل الحالمين، ينطلقون من الصور نفسها ويذهبون إلى الأفكار نفسها». ولكنه يريد أن يبتعد عن «التحليل النفسي الكلاسيكي»: فمادة باشلار ليست «مصابة بالعصاب النفسي»، ذلك لأن الكبت بالنسبة إليه نشاط ليس طبيعياً فقط، ولكنه «مبهج» أيضاً. فالتحليل النفسي للمعرفة الموضوعية يسمح بمعرفة الخطأ في الحبور: «وحينئذ تلد المتعة الروحية الصافية». وإننا لنصل هنا إلى «المعرفة الموضوعية للذاتي»، وإلى اكتشاف «الجدل المتسامي» الذي يلد من «الكبت المنظم»، وهكذا، فإن هذا الكتاب الأول «ليعد العدة من أجل نقد أدبي موضوعي» يشكل نسقاً و«نحواً»: يقدم كل شاعر تركيباً من الصور نستطيع أن نكتشفه «بعد حين»، وإن هذا الأمر ليكون في رسم «مخطط بياني»، والعثور مجدداً على منطق، ولكنه لن يكون في سطحية الرسم، ذلك لأنه ثمة جدل لحلم اليقظة، وإنه ليكون في المكان نفسه الذي «ينقسم فيه الاندفاع الأصلي»: «ويستطيع الكائن المحب أن يكون صافياً حينئذ، كما يستطيع أن يكون محتدماً، ومفرداً، وكونياً، ومأساوياً، ووفياً، وانياً، ودائماً». وهذا يعني أنه «النفسية المبدعة».

وقد كرس باشلار في السنة التالية دراسة عن لوتريامون الذي اكتشفه السورياليون. وبهذا يكون قد صنع دخوله الحقيقي إلى النقد الأدبي وسجل الافتتاح هدفه المضاعف: تجلى ذلك في تحديد «القوة المخيفة للعلاقات الزمانية»، وفي استخراج «التركيب في الحياة الحيوانية» و«الطاقة العدوانية»: إن «أغاني مالدورور» تمثل عدواناً خالصاً. فالكتاب يريد أن يكون «تحليلاً نفسياً للحياة». ولذا، فقد كان المنهج يقضي بجمع إشارات الاعتداء التي هي: الحيوانات، والمنمسخات الحركية (والتي تتعارض مع تلك التي صنعها كافكا مصابة بإغماء تخشبي). ومن هنا، كانت إرادة القوة عند لوتريامون. ويقترح باشلار سبر «التعقيدات الثقافية» (فوق الطبقة البدائية التي سبرها التحليل النفسي الفرويدي)،

ومن ذلك مثلاً حياة ديكاس المدرسية والتي تتركز نفسياً «ضد الطفل والربوبية». وعندما يلامس باشلار قضية السيرة الذاتية فإنه يرفض الاتهام بالجنون، وذلك لكي «يحيي الثقة الكلامية للعمل، والتماسك الرنان»، ولكي يدل على التحرير الذي أدته الكتابة: «فما أن يستطيع ذهن أن ينوع ملفوظه حتى يصبح له سيراً [...]. ولقد استطاع لوتريامون أن يهيمن على استيهاماته». الا وإن عمل لوتريامون لغريب، ولكن ليس حياته: فقضايا علم النفس يجب أن تطرح من خلال العمل، الذي هو سلبي إزاء الحياة، ويعيش قطيعة معها. وإن منهج باشلار ليقوم إذن على العثور على القوة النفسية في اللغة. فإذا كانت الكلمة مركزة على «اللحظة العدوانية»، فإن «الجملة يجب أن تصبح ترسيمة لدوافع متلونة». وبهذا يكون الفعل في الحاضر بدلاً من أن يتأثر بتاريخ اللغة ويعيد قول، كما هي حال ليكونت دي ليسل، صدى ضعيف في الأغلب، أو يعيد أصوات بطولات ماضٍ موهوم دائما. فلقد كشفت لغة العمل «تركيب لوتريامون». وإن هذا الأخير الذي حرر الشعر من الوصف، ليعيدنا إلى الحرية. ولذا، فإن باشلار قرأ «مالدورور» كما يقرأ قصيدة عدوانية، وذلك حين وصل موضوعات، ورموزاً، وكلمات مفتاحية. غير أنه لا يكتفي بهذا المعنى، لأنه أي قراءة بالنسبة إليه يجب أن تغير القارىء: إنه لمن الواجب تجاوز لوتريامون، وتحويل «قوته التوسعية» إلى «مشروع شعري يفتح الخيال فعلاً».

كرس باشلار أيضاً أربعة كتب عن خيار المادة. فلقد وجد العناصر الأربعة التي كان الفكر القديم يضعها «في أساس كل شيء»، تماماً كما لو أن غيبة وعي تاريخي توجد في الماضي. ولهما المجلدان الأكثر كمالاً في هذه السلسلة، منهما اللذان يبحثان في الأرض. وإن الإجراء ليقرأ هنا قراءة أفضل. أولاً، ثمة قراءة عامودية: «فنحن لسنا سوى قارىء، قروء. وإننا لنمضي ساعات، وأياماً نقرأ كتبا

قراءة بطيئة وسطراً سطراً. ونقاوم قدر المستطاع جذب الحكايات (أي نقاوم الجزء الواعي بوضوح من الكتب)، وذلك لكي نكون متأكدين من إقامتنا في الصور الجديدة، وفي الصور التي تجدد النماذج المثالية غير الواعية». فالصورة الأدبية تجدد الصورة الأساسية، وإنها لتتنوع تنوع الموضوع الذي يعطيه النموذج المثالي. ولكن هذا التماس الذي يقيمه الناقد يكشف من غير رحمة عن الرواسم، وعن الصور المزوَّرة، وعن القيم غير الصحيحة: «إن شعر الحراث النمطي ليغطي كثيراً من القيم. وإن هذا ليدعو إلى ضرورة وجود تحليل نفسي لكي يتخلص الأدب من هؤلاء الحراثين المزورين». ويجب أن نفهم، من جهة أخرى، أن الصورة بالنسبة إلى باشلار، ليست صورة بلاغية، ولا جزئية نصية. إنها موضوع لما هو كلي. وإنها لتدعو الانطباعات الأكثر تنوعاً إلى الاتفاق، تلك الانطباعات التي تأتي من معاني عديدة»، وإنها أيضاً ليست تركيباً «بين مقاطع لواقع ملاحظ، ولا بين ذكريات لواقع معاش»، كما هي الحال في الثقافة والنقد الواقعيين: فالفنان الباشلاري ليس هو ذلك الإنسان الذي لاحظ جيداً، ولكنه ذلك الذي حلم جيداً. فالصورة ضمن النص إنما هي أثر من آثار الوظيفة غير الواقعية. وإنها لتسبق الملاحظة لأنها سمو نموذج مثالي وليست «إنتاجاً للواقع». وفي اللحظة التي كان باشلار يكتب فيها «الأرض وأحلام يقظة الإرادة»، كان يقترب من يونغ، ولكن قوله كان مختلفاً: إنهم كثُر أولئك المؤلفين (بتيجان، كايوا، روبنل، ديزواي) الذين غير وجهتهم، ونقلهم من أماكنهم، وجعل التعرف عليهم غير ميسور، خاصة وأنه كان يستشهد بهم بأمانة، وسذاجة، وذلك لكي يجعلهم يؤدون واجباً جديداً.

وثمة خطأ آخر يجب الا يرتكب، وهو الإعتقاد بأن باشلار كان مهووسا بالمضامين وغير مهتم باللغة: فكما أبان لوتريامون (انطلاقاً من أربعمئة كلمة حيوانية)، فإن الصورة الأدبية «تقول مالا يمكن تخيله مرتين». إنها تبدع لغة ضمن

حركة فعالة تعبر عن الطاقة النفسية. ولقد كان العصر يفرض هذا البحث عن الصورة. وإذا كان يجب دراستها في الأدب ـ لأن العناصر الباشلارية لا توجد في الحياة، ولكن في الكتب، فلأنها تعود إلى أصل اللغة والخيال، وتترجم الفضاء الشعوري المكثف داخل الأشياء». فالمادة القاسية، والمادة اللينة، والمادة المتخلفة، كلها أيضاً مضامين للصور ولكنها مضامين للحركة كذلك: إنها موضوع السقوط، أو النضال ضد الجاذبية، وضد التوترات الجدلية: إنها مادة مضطربة تحت سطح هادىء، فعندما يمر باشلار على صور الملجأ (البيت، البطن، الكهف)، فإنه لا يكتفي «بالعودة إلى الأم»، إنه يقلب الإجراء. فبدل أن يصعد إلى المنابع النفسية العميقة أو غير الواعية، فإنه يفضل أن يصعد «تطوره من خلال صور متعددة».

يجب أن نشير إذن إلى الاختلاف مع التحليل النفسي، فالرمز في التحليل النفسي عبارة عن «متصور جنسي»: بينما «الصورة فشيء آخر. فللصورة وظيفة أكثر فعاليّة. ولها معنى في الحياة غير الواعية وإنها لتشير من غير ريب إلى غرائز عميقة. ولكنها أيضاً تعيش من حاجة إيجابية للتحليل. وإنها لتستطيع جدلياً أن تكون أداة للإخفاء وللظهور. ولكن يجب أن يكون الإظهار كثيراً لكي نخفي قليلا. ولذا علينا أن ندرس الخيال من جانب هذا الإظهار الهائل». وإننا، هنا، لنلتقي القارىء الذي يؤثر النص فيه. «ففي اللحظة التي تطلق فيها حرية التعبير في الكاتب قوى معقدة، فإنها تميل إلى تثبيت صور داخلية عند القارىء مثبتة في الكلمات». إذ بها يسقط الكاتب نفسه والقارىء معه في الأشياء. ولكن اللاوعي، وطفولة الكاتب ، وعقدة أوديب لم تعد تهم باشلار. فقد كان قريباً من مارلو أكثر من قربه من فرويد أو حتى من يونغ.

وعندما ظهر بعد ذلك بتسع سنوات كتاب «شعرية المكان»، ظننا أن باشلار يقترح منهجاً ثانياً: لقد حلت ظاهرية الصور محل تحليل العناصر. ولكن القطيعة

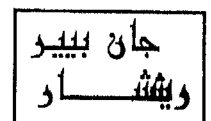
كانت أقل كبراً مما بدت، فلقد انتهت، بالإضافة إلى «شعرية أحلام اليقظة» (1960، إلى استعادة جديدة «الأرض وأحلام يقظة الإراداة»، إذ ربما كان المقصود هو وضع الحق في علاقة مع الوقائع، ووضع المبادىء في علاقة مع الممارسة. وقد كان باشلار يعني بظاهرية الخيال «دراسة ظاهرة الخيال الشعري، وذلك عندما تنبثق الصورة في الوعي بوصفها انتاجاً مباشراً للقلب، وللروح، وللكائن، وللإنسان كما هو مُستحوَذ في راهنه». فليس ثمة ماضٍ للصورة، ولكن ثمة مستقبل لها. إذن، ليس ثمة سببية مع «نموذج مثالي يهيمن على عمق الوعي»، وليس ثمة تفسير لوجود «الزهرة بسبب السماد». وهو إذ يعاود تناول متصور السمو الذي يعالجه منذ كتابة «النار في التحليل النفسي»، فإن الناقد يرى فيه البرهان بأن الشعر «ينوف على علم نفس الروح الحزينة أرضاً». فالظاهرية لا تصف بشكل تجريبي الظواهر الشعرية. وإن هذا الأمر ليفترض وجود قارىء سلبي: فهي تعيش «القصدية الشعرية». ويجد هذا المستقبل للقصد نفسه مقروءاً في «الرنان». فهو يشكل الاختلاف الرئيس مع المؤلفات الموضوعة عن خيال المادة. ففعل الخيال في «أرواح أخرى» لا يمكن أن يفسره وصف موضوعي: فالظاهرية وحدها - أي النظر في انطلاق الروح ضمن وعي فردي - تستطيع أن تساعدنا في إعادة تشكيل ذاتية الصور، وقياس السعة، والقوة، ومعنى التحول الذاتي للصورة». فالصورة توحد بين «ذاتية مجردة ولكنها زائلة» وبين واقع غير مكتمل تماماً في بعض المرات، وذلك بشكل تكون فيه قبل الفكر «أصلاً للغة».

لا تحلل إذن الظاهرية الباشلارية شيئاً، ولكنها تحلل الرنين، كما أنها لا تحلل التكرار، ولكنها تحلل ظاهرة فريدة، لا يعدها أي شيء. إلا أنها مع ذلك، تدع جانبا «تأليف القصيدة بوصفها تجمعاً من الصور المتعددة»، وذلك لكي لا تهدم صفاء الملاحظة البدائية ببرنامج واسع جداً. ويقترب القارىء، بهذا الشرط، من فرح

الكتابـة، كما لو كـان «شـبح الكاتب» وحريتـه. وليس لنا إذن أن نبرر الصورة أولا بمجموع القصيدة (أو العمل»، ولا بالواقع المحسـوس، ولكن بالبقـاء في «فضـاء لغوي»، شكلته، وحددته الصـورة، أو الجملة، أو البيت الشـعري الذي يتضمنه». أما مـا يخص اشـتراك الصـور، فتلك «مهمـة ثانويـة». وإن هـذا ليعني إذن أن النقد الباشـلاري يحدد الوحدة الصغرى للشعر (أي للأدب، وذلك لأن النصوص النثريـة غير مسـتبعدة» بوصفهـا موضوعـاً واحداً لدراسـته. وهـذا مـا كـان السـورياليون يضعونه في المقام الأول: إنهـا «الصـورة المخيفـة» كمـا كـان يقول بريتون. ولقد كـان الإمسـاك بهذه الوحدة يتم في انبثاقها في العلاقة الواحدة التي تقيمها مع الذات المبدعة لها: بأنهـا «أصل مطلق»، يجب على أن يشترك فيه، وذلك بكتابته حلم يقظة الفنـان. وهكذا يعلق باشـلار على فونتـين («السـماء كائنـة فوق السـطح»): «في السـجن! من ذا الذي لا يكون في سـجن السـاعات المأسـاوية؟. فأنـا في غرفتي الباريزية، بعيداً عن بلدي الأم، اقود حلم اليقظة: لفيرليني. وسماء الماضي تنتشر فوق مدينة الحجر. وتغني في ذاكرتي للمقاطع الموسيقية التي كتبتها رينالدوهاهن على قصـائد فيرلين. وكثافـة من الانفعـالات، وأحلام اليقظـة، والذكريـات تنمو من أجلي فوق هذه القصيدة. واقول فوق –وليس تحت، ولا في حياة لم أعشـها– وليس في حياة سيئة عاشـها الشـاعر البائس. ولكن العمل في نفسه ومن أجل نفسه، ألم يهيمن. على الحيـاة، ألم يكن العمل مفخرة بالنسـبة إلى ذلك الذي عـاش حيـاة سيئة؟ إن النقد الباشلاري يعيد إذن تشكيل اكتشاف العالم، العالم الذي تريد روح الفنان أن تعيش فيه، انطلاقا من الصورة.

Jean Pierre Richard

2



سـيفكر المرء بـأن موهبـة الكـاتب باشـــلار وحدهـا تعطي حياة لمنهجـه، وهـو منهـــج بالنسـبة إلى الآخرين، لن يتعدى كونه شرحاً أو منوعـات، لو لا أنـه يسـتحوذ على عدد من الأتباع اللامعين. ولقد نجد في المقام الأول جان بيير ريشـار (ولد عام 1922)، وإنه لينتمي،في كتابه الأول «أدب و إحســاس» (1945)، إلى الوعي النقدي (كمـا أشــار جورج بوليـه إلى ذلك في مقدمته). «ففي الأشياء، وبين البشر، وفي قلب الإحساس، والرغبة أو اللقاء، تُمتحن بعض الموضوعـات الأساســية، تلك الموضوعـات التي تنظم أيضـاً الحيـاة الأكثر ســرية، وتـأمل الزمن، والموت». فكل تحليل لتفصيـل من التفصيـلات يحيل إلى مجموع الوصـف، وكل تعددية في الأحاسيس تحيل إلى بنية وحيدة، أي إلى الكاتب وليس الوعيُ مع ذلك فهذا ليس معطى ســابقاً، ولكنـه وعي يبنـي نفسـه وهـو «يغير الحياة»، ويكتشـف «عالماً نكون فيه في العالم فعلاً». وهكذا، فإننا نكتشـف استندال وقد انقسـم بين المعرفـة والحنـان، ونكتشـــف فلوبير وقد غزتـه المادة، ولكنـه مبدع للشـكل، ونكتشـــف فرومانتـــان وقد قهره المشـــهد، كمـا نكتشـــف«كـاتبين متعلقين بالبشرة: إدمون وجبل غونكور»، ويكتشف ريشـار فجأة، بالنسبة إلى القراء في عام 1945، موضـوعات لم ينشغل النقد الرسمي بها، وأهملتها الجامعة. وإننا لنجد من ذلك مثلاً الأكل الفلوبيري. إنـه الهوى في ابتلاع الكل، من غير شـبع، ويتبع الغيثان

ذلك، ثم يكون «الاتحاد مع مالا شكل له» كما نجد دوخة التحول وإغواء القديس انطوان لبوفار وبيكوشيه. «فالبطل الفلوبيري يشيخ في فوضى انقطاع تحولاته»، وإننا لنجد أيضاً العلاقة بين الرسم الانطباعي الذي يفكك الإحساس الكلي «إلى عدد من الإحساسات الصغيرة المجردة والمتباينة»، وبين المشاهد الفلوبيرية المبرقشة «حيث العين تجري بين انعكاس ضوئي وآخر»، فإذا كان الوجود مشتقاً، فإن الكتابة «تركز في نقطة واحدة كل الصلابة المتراكمة ببطء والمنتشرة بتوسع في كل أطراف الفضاء والزمان». ولذا، يصنع عمل فلوبير الأسلوبي «صلابة تدريجية»، «فيسيل الشكل على استمرارية اللاشكل». وهكذا نحول بالأسلوب الإحساس المادي. ولكن دراسة الإحساس ضرورية، وذلك لأنها مادة العمل، أي مادة عمل صير إلى امتلاكه ثانية في إطار كليته، ولم يكن ريشار ليميز أكثر من باشلار (أو بوليه) بين كتب الكاتب نفسه. إذ إن الأمر يكون كما لو أن ستاندال، أو فلوبير، لم يكتبا سوى كتاب وحيد. وتتجه الغاية إلى إعادة تنظيمه بكسر سطحه العقلاني. والناقد يجد ثانية، أويعيد بناء بنية إحساس، وطريقة وجود في العالم، كما يعيد بناء «تناغم عميق» «تحت تفكك ظاهر». وإنه لمن المؤكد أن ريشار قد تأثر، في «عودته إلى الواقع العملي»، بفلسفة غابرييل مارسيل، وجان واهل، وميرلو بونتي. فلقد رأى عند هذا الأخير «فكراً سابقاً على التفكير، يفتح الطريق أمام تحليل نفسي للإحساس وللعلاقة» («بعض الجوانب الجديدة في النقد الأدبي في فرنسا»، الفرنسية في العالم، مارس 1963). ولكن بينما كان باشلار (باستثناء لوتريامون) يخلط كل الكتاب في خطاب وحيد، كان ريشار يحترم الأفراد، ووحدة الوجود. وكان لايتتبع نظام تعاقب الأشياء، ولكنه كان يبني الجدل : فليس النظام الظاهر للحياة، ولا نظام العمل يمثلان «النظام الحقيقي»، ذلك لأن «التقدم الداخلي» للوجود ذو طبيعة منطقية، ويعرض نفسه في نسق.

إن دراسته «شعر وعمق» لتعود كذلك «إلى اللحظة الأولى للإبداع الأدبي : وإنها للحظة يلد فيها العمل من الصمت الذي يسبقه ويحمله (...)، حيث الكاتب يرى صوته، ويلامس نفسه، ويقودها هو بذاته إلى اتصال بادي بإبداعه.

وأخيراً، إنها لحظة يأخذ فيها العالم معنى بوساطة الفعل الذي يصفه...». فالأدب هو المكان الذي يُترجم فيه«جهد الوعي من أجل الإمساك بالكائن»، وإنه لعلاقة مع العالم الذي يتصور ريشار «سعيدا» من خلال مزاج شخصي. ويأتي دور الشعراء بعد الروائيين: فيرخال، بودلير، رامبو، فيرلين. والمحاولة أكثر خطرا، ذلك لأن تحطيم وحدة القصيدة يعد أكثر فداحة من تحطيم وحدة الرواية. فريشار يريد أن يقبض عند هؤلاء على مشروعهم المركزي وذلك على مستوى «الإحساس البحت»، الإحساس الذي أطاله حلم اليقظة واستبطنه، ويشيد ريشار إلى أنه مدين بهذا إلى باشلار. فلعمل الشعراء «تماسك داخلي»، ويقع على عاتق القراءة الإمساك به: «إن فيرفال مثلاً ليحلم بالكائن كما لو أنه نار ضائعة، ومكتومة: وإنه ليبحث أيضاً وفي الوقت نفسه عن مشهد الشموس في إشراقها وعن مشهد الآجر الزهري الذي يلمع تحت شمس المغيب، وعن ملامسة ضفيرة الصبايا الملتهبة أو عن الشقرة الدافئة للحومهم البضة». ويدل هذا أن عدداً من المنظورات محتمل وهذا الكتاب يختار منها «العمق» بوصفه «تجربة الهاوية». ولقد نعلم ميل بودلير الذي قام بنجامان فودان بسبره) إلى الهاوية. وإننا لنعلم على العكس من ذلك أن رامبو ينكر العمق من أجل إنشاء عالم لاشيء «تحته»، وإنه ليتخذ من «الانفجار، والطيران، والقذف، والتحول، والتمرد» إلى ذلك سبيلاً، بينما نجد أن العمق لايعني بالنسبة إلى فيرلين سوى الفراغ، و«الغموض المحض». ومع ذلك، فإن الناقد لايقف غير مبال باللغة. فلقد كرس للغة بودلير صفحات جميلة (شعر وعمق. ص 159-162): «كيف يمكن الاعتقاد بأن هذه الحياة لم تكن حياة ناجية في حين أنه

كان قد وهبها مآلاً كاملاً إلى بعض الجمل؟».

إن لغة فيرفال الساكنة، وإن الفعل المبني للمجهول واسم الإشارة «هذا» عند فيرلين (إن مفيرلين «يعيش على عالم المجهول»، «نصف مستلب» بين ما هو شخصي وغير شخصي)، وإن زواج «الانبجاس» و«الشكل» عند رامبو، ليظهر أن الإحساس يعبر عن نفسه بالكلمات. حتى وإن كان بإمكاننا أن نجد أن هذا المنهج يختزلها إلى حيز المطابقة.

لقد نشر جان بيير ريشار في عام 1961 اطروحته عن «العالم المتخيل عند مالارميه» في الوقت الذي نشر فيه قصائد غير مطبوعة للشاعر عن موت ابنه (من اجل قبر لأناتول). وإنها لفرصة لكي يحدد في المدخل المنهج القائم كلية على مفهوم «المضمون». فالموضوع، بحسب تعريف مستوى من مستويات ملارميه الأعمال الكاملة. مكتبة البلياد،ص 962)، هو «مبدأ واقعي للتنظيم، وترسيمة أو شيء، ثابت من حوله يميل العالم نحو انبنائه وانتشاره»، ويتم الاكتشاف «بوساطة معيار التكرار»، ذلك لأن التكرار يدل على الاستحواذ، غير أن الكم لايكفي: إذ يمكن للموضوع أن يعبّر عن نفسه بكلمات مختلفة. وأما معنى الكلمات فيتغير بتغير استعمالاتها، «فالمعاني، في الاتجاه القائم على الموضوع، لاتوجد إلا بشكل إجمالي ومتعدد في تكافئ عناصره، وعلى هيئة كوكبة»، ومن هنا، فإن المواضيع، على افتراض وجود قائمة بها، لاتكفي، ذلك لأنها لن تكشف عن تنظيم النسق، ولا ن دوي المعنى. وكما هي الحال عند باشلار، فإن معرفة اللحظات القوية للنص إنما سس على الدوي، أي على المراقب. الذي تعرف العلوم الآن، حتى الدقيقة منها، كانته. وثمة معيار آخر جدير بالموقوف عنده. هذا المعيار هو مكان الموضوع في تقاطع عدد من مستويات التجربة: «فالعري» عند مالارمية، يحيل إلى الإثارة الجنسية، ولكنه يحيل أيضاً إلى «حلم اليقظة الجمالي والميتافيزيقي»، كما يحيل

إلى الفكر. وهذا يعني إذن أن الموضوع يسمح بالطواف في مختلف مستويات التجربة (الانبجاس مثلاً) وبشكل رأسي. ويمكن القول أخيراً، إن الموضوع إذ يتناسق مع مواضيع أخرى في مجموعات، يشكل تعادلاً، وأنساقاً متعددة، وذلك بوساطة ثنائيات متضادة (مثل «المغلق والمفتوح، الواضح والهارب»).

ويمكن الوقوف على الموضوع أيضاً بوصفه رمزاً: فالأبيض عند مالارميه يحيل إلى البكارة، وإلى العقبة، وإلى البرودة الجنسية، أو إنه يحيل إلى الحرية. وإن المرء يستطيع بالعدوى أن يمر من رمز إلى آخر: «من اللازوردي إلى الزجاج، إلى الورقة البيضاء، إلى الجليد، إلى القمة المغطاة بالثلوج، إلى الأوز، إلى الجناح، إلى السقف». وتمثل صورة «الثنية» في وقت واحد «الجنس، ورق الشجر، المرآة، الكتاب، القبر». وإنها لتجتمع كلها في حلم من أحلام «الألفة». ومن المؤكد أن هذه المواضيع، وهذه الأساطير، وهذه الرموز لتوجد خارجاً قبل وجود الفنان: ولكن ريشار يريد أن يعرف، ليس كيف مالارميه «استقبل هذه الصور»، ولكن كيف أعاد أخذها في حسبانه. ذلك لأن أصالة تجربة ما لا ترتهن إلى أصالة عناصرها، ولكن إلى أصالة «تنظيمها أو كما يقول مالارميه، إلى «تناسقها المنطقي». (الأعمال الكامله. ص902) - غير أن هذا النظام كما يرى ريشار (أو كما يرى مالارميه) لاعلاقة له ببنية العمل كما يدرسها الشكلانيون. إنها على العكس من ذلك، تهدم البنية. «فالشكل المعزول» (كالسونيتة، والرباعية، وقصيدة النثر، إلى آخرة) يجد نفسه «غارقاً في نوع من التتابع الدال هو العمل»، ولكن هذا التعميم يسمح «بفهم وتبرير الشكل الذي يبدو أنه يلغيه»، وإنه ليجد الضرورة العميقة، أو الكيفية التي تبرر بها التجربة الحساسة الشكل. ولذا، فقد كان الأسلوب هو النظام غير الواعي للتجربة، إنه النظام الذي تم الحلم به ثم إلى تحققه. ويزعم الإجراء النقدي لجان بيير ريشار

أنه يعطي للأشكال أساساً، و«كرامة جديدة» وذلك بوصلها مع «مشروع إنساني». وأما فيما يخص تسلسل الأحداث، ونظام ظهور المواضيع وغيابها، فإن منهج ريشار كان قليل الحساسية إزاءها. فهو يعطي الأولوية إلى «الاستمرار»، مع احتمال استدعاء مصادفة من نوع المعجزة بين الآنية والتعاقبية، وذلك عندما «يحترم التتابع الخارجي للعمل (....) التقدم الحميمي لمعناه». وهكذا، فإن المقصود هو متابعة الانتشار، وهذا يعني متابعة تقدم الوعي. ولكن كيف يمكن للمرء أن يتأكد أنه لم يخطئ إلا إذا رأى أن «التماسك الداخلي» للتحليل هو «المعيار الوحيد والصحيح للموضوعية»، وأن هذا التماسك «لن يغطي أبدا كل المادة الأدبية موضوع السبر؟» . ولذا لايستطيع الناقد اليوم إلا أن يكون «جزئياً، وافتراضيا، ووقتياً»، ويعكس هذا الحالة «المنفجرة لأدبنا ومجتمعنا». ولقد نرى أن ريشار قد توقع في البيان التام الذي يكوّن المدخل إلى كتابه «مالارميه»، المثالب التي سيوجهها إليه بعضهم. وإنه ليبدو لنا مع ذلك، أن «التماسك الداخلي» للعمل النقدي لا يصنع برهاناً آخر قدر ما يصنعه لنوعيته العقلية الذاتية والأدبية. وإن البرهان الحقيقي ليبقى في مواجهة العمل المحلل. وإزاء النقاد الآخرين. وإن كتاب ريشار «مالارميه»، الفعال، والمرح، والمضيء ليصمد منتصراً في جدته: فالبياض يفضي إلى الوجد الملتهب، والليل والموت فقد صير إلى تجاوزهما نحو النهار. وإذا كان العمل يبدو مظلماً، فذلك لأننا لانعرف أن نقرأ نور الوعي فيه. فإما أن نقبل المسيرة المقترحة علينا مع هيمنة أسلوبية عظمى، وإما أن نعكسها.

إن ريشار، في كتابه «إحدى عشرة دراسة عن الشعر الحديث»(1964)، ليثب على الميدان نفسه الذي وثب عليه فريدريخ، ولكنه يقوم بدراسة أحادية الموضوع لكل من: ريفيردي، سان جون بيرس، شار، إلوار، شيهاردي، بونج، جيلفيك،

بونفوا ، دي بوشيه، جاكوتيه، ديبان. وإن الوحدة لتوجد في المنهج: «إن كل هؤلاء الشعراء قد تم تناولهم على مستوى الاتصال الأصلي مع الأشياء». فلكل واحد عالمه المتخيل، وإنه ليصنع منه الانطباعات وأحلام اليقظة. ومع ذلك فإن للشعر الحديث سمة مشتركة. إنه يبحث عن «إبداع المعنى» وهو يعبر «اللامعنى»، ولقد وجد ريشار تعبيرألبيفان، فقرأ فيه «إشكالية مشتهاة للحضور» وذلك في بعض الصور، ولكن التعبير في هذا الشعر يكون في الوقت نفسه في صراع مع مضمون الموضوع. ومع ذلك، فإن الناقد يختار مرة أخرى تماسك الموضوعات (مع احتمال تسميتها «الأشكال الموضوعاتية») بدلاً من اختيار انقطاع اللغة، متخذاً إلى حجة واهية إلى حد ما («إن الأدوات هي التي لاتزال تنقصنا . أولاً صوتيات الإشارة، والأسلوبية البنيوية . فهذه الأدوات هي التي تسمح لنا أن نتكلم بشكل جدي«). فريشار يدرس ع.د بونفوا مثلاً «الصور المضادة للمتصور»، و«النماذج العليا للنهضة»، مثل: السكيرة، والعنقاء، والسمندل. كما يدرس صور الانحصار مثل: المشعل، والبرد، والسيف في الحجر. ثم يدرس الانبثاق، والإنعاش، والاشتعال. وإنه ليدرس اخيراً إيقاع الزمن، و«الدورة التامة والمعادة دائماً».

وإننا لنرى إذن مشهداً يتمثل لكل كاتب من الكتاب. وهذا هو العنوان الذي يأخذ أحد أفضل كتب ريشار «مشهد شاتوبريان»، وإنه ليمثل «نسق الموضوعات الرمزية لحياة ما » (ص 175). وهكذا نجد أن الناقد يفصح بالتناوب عن الموضوعات الكبرى: «الموت وصوره»، الوحش والمقدس، الاستفزاز، التدفق، «الترجيع»، «أحجام الزمن»، «الحكاية الممزقة» (وإنه ليسجل، على كل حال، ابتعاده عن النقد العلمي والجامعي، فلا يعطي السيرة مع احتمال ذكر مدام ديري، ومورو، وفيال، وغيومان في متن النص). وإنه ليبدو مع ذلك أكثر حساسية إزاء ضرورة تحليل اللغة في فصلين هما : «البلاغة والوجود» (حيث يدرس ألعاب الزمان

والمكـان: زمن واحد وأمكنة متعددة، فكان واحداً وأزمنـة متعددة، إلى آخره)، وفي «الحياة والكتابـة». ويرى ريشـار عند شـاتوبريان كتابة آخذة في التوسـع، ولكنها تتجـه نحو الفنـاء والموت (ويمكن للمرء أن يعترض بـأن قليلاً من الكتاب قد أحيوا هذا الكم من المشـاهد والبشـر). وتتلو دراسـة شـاتوبريان «دراسـة الرومانسـية» 1971)، وعن «بروست والعالم المحسوس» (1974).وإننا لنظن أننا نجد في كتابه الأخير هذا انفتاحاً على مناهج أخرى: ومن هذا القبيل نجد علم النفس الذي عاب مورون على ريشـار أنه لم يسـتعمله، أو البلاغة، بينما هما داخلان في حسـابه بإلحـاح أكبر. وإن هذا الاتجاه ليتـأكد في كتابه «القراءات الصغرى» (1979): فلقد تغير أثناء ذلك الأفق النقدي تغيراً عميقاً. وهيمن الخيال النقدي من غير اعتراض من عـام /1960/ إلى عـام /1970/. ولكن في نهايـة السـتينات، جاءت موجـة اللسـانيات على كل شـيء.وأخذ الدال مكانـة أكبر من المدلول. وأوشـك أول نقد لريشـار الا يظهر لا بوصفـه تحليلاً ذاتيـاً للمضمـون. وهكذا فـإن «القراءات الصغرى» (كـما هي ا لحال بالنسـبة إلى المجلد الذي سـيتبعها).لتذكرنـا بجهد ستغافانسـكي من أجل كتابـة الموسـيقى المتسلسـلة: فبين الوفاء لمنهج تنظر إليه الدرجـة الشـائعة من غير حق بوصفـه عتيقاً، وبين الرغبة في الآنية على حسـاب الأصالة والصوت الشخصي، فإن هذا الاختيار الذي فُرض على كثير من الفنانين، والعلماء، والنقاد، قد كان قاسياً.

تـدرس القراءات الصغرى وحدات صغيرة: الحـافز (نجمـة أبو لينير)، المشـهد، قطعة مختارة (هيجو، كلوديل، غراك)، كلمة، فعلاً من الأفعال (مثلاركوب المترو» عند سيلين)، عنواناً (أنابان، لسـان جون بيرس مضافاً إلى الاسم المستعار). وان الأمر ليكون دائمـاً على مشـهد، ولكنـه الآن مختزل ومعمق، وذلك لأنـه معروف بوصفـه استيهاماً، أي «انتـاج رغبة غير واعية». فريشـار يكتشـف الغريزة الجنسـية تحت

الإحساسات. وثمة فرويد تحت ميرلوبونتي (أو ثمة فرويديون: لوكلير، لابلانش، موزان، روزولاتو، علي، وآخرون تم ذكرهم بكثرة في الصفحة 8)، وثمة الجسد تحت الروح، وثمة شبح بارت تحت كل ماتبقى.

Gilbert Durand

ولد في 1921

3 **جيلبير ديراند**

لقد كان جيلبير ديراند كما كان جان بيير ريشارد تلميذاً من تلاميذ غاستون باشلار، وخاصة في أول كتابية: «البنى الانتروبولوجية للخيال» (1960)، و«الاطار الأسطوري» لرواية: La chartreuse de Parme (1961). ولقد غادر شيئاً فشيئاً ميدان الخيال المادي لكي يقيم نقداً للأساطير، وهو «نقد اسطوري» تشهد عليه مجموعة بحوثه لعام 1979، مثل: «الصور الأسطورية»، و«وجوه العمل» و«من الأسطورة النقدية إلى الأسطورة التحليلية».

ويشكل أول أعماله «البنى الأنتروبولوجية للخيال» الأساس الفلسفي للنسق. فالخيال يعطي قيمته للفعل: فالمرء يحيا ويعطي حياته، وإنه لايعطيها «من أجل اليقينيات الموضوعية، ولا من أجل الأشياء، أو البيوت والثروات، ولكن من أجل الآراء، ومن أجل هذا الرابط السري والخفي الذي يربط ويعيد ربط العالم والأشياء في قلب الوعي. وإن المرء لايحيا ولايموت فقط من أجل الأفكار، ولكن موت البشر غفران علني عام تقدمه الصور». وإن ديراند لقيم من أجل هذا بشكل افتراضي، «معجماً عملياً من البنى»، وفهرساً «لكوكبة نجوم خيالية عظمى»، يجب أن تطبق على كل العلوم الإنسانية، وليس فقط على علم الأدب. وإن ديراند لم يختر لاجانب الحوافز الموضوعية، كما هو باشلار إذ كان محلاً نفسياً للمادة، ولا الغرائز الجنسية الذاتية، كما هي حال أتباع فرويد. فلقد اهتم «بالذهاب والإياب غير

المنقطعين» بين محركي الخيال. ولكي يقود دراسته، فإنه لم يقف عند الخيالات المعزولة، ولكنه وقف عند نظامها الكوكبي: «تصاحب الرموز المضيئة الترسيمات التصاعدية دائماً. وهي رموز مثل الهالة والعين». وإن نظام العرض لايكون، كما هو معلوم، على غرار ذلك الذي تظهر الصور فيه، والتي يمكنها أن تكون متزامنة. فنحن نعارض النظام الليلي بالنظام النهاري. وإننا لنرى ثلاث إشارات، وثلاث خواص غالبة: أما الأولى فهي «الخاصة الغالبه لوضع الجسم»، وإنها «لتتطلب المواد المضيئة، والمرئية وتقنيات الفصل،والتطهير ومنها الأسلحة، والسهام، والسيوف، وهي كلها الرموز المتكررة». وأما الإشارة الثانية، «فترتبط بالنزول الهضمي، وتستدعي المواد من العمق». وأما الإشارة الثالثة، فهي إيقاعية وإنها لتتناسب مع الجنس، والفصول، والكواكب، والدورات. وإن هذه الإشارات لتحدد، بوساطة الترسيمات، وهي شبكة الخيال، «النماذج العليا» بالمعنى الذي يعطيه يونغ لها (صورة أصيلة موجودة في اللاوعي). وإنها لتسمى الرموز المتغيرة، والواهنة، والمتبخرة. فالأسطورة إنما هي قصة تجمع الرموز بشكل فعال، كما تجمع النماذج العليا والترسيمات. وإن نظام الأسطورة «ليتناسب غالباً مع كوكبة الصور».

وعوضاً عن الدخول في تفاصيل قاموس الرموز الفعال هذا، والذي يخص الأنتروبولوجيا قبل كل شيء، فإننا سنتابع التطبيق الذي قام به ديراند نفسه على الأدب. وقد كان ذلك أولاً في «الإطار الأسطوري» لرواية La chartreuse de Parme فالناقد يقف، بين الميل الشكلاني وبين الانضواء في الوضع التاريخي أو التحليل النفسي، على النماذج العليا. فالتاريخ، في الواقع، إنما يذهب صعوداً إلى ما لانهاية: فبيل يستلهم من الأريوست ومن تاس، وهما نفسهما.... «يقف التاريخ عند الأسطورة، كما أن الأسطورة تحيي التاريخ وتحيل إليه». فالناقد، أو بالأحرى كما يرى ديراند، فإن الجمالي هو الذي يدرس الأشكال التي يؤثر العمل بها على

الحساسية: إن الناقد يتخذ موقعه قبل ولادة العمل، على حين أن الجمالي يتخذ هذا الموقع بعد ولادته. فالواحد يتعلق «بالكيف»، والآخر بـ «لماذا» اللذة، أو هو يتعلق بالانفعال، وبالعمق الذي «يجد العمل الأدبي من خلاله صدى في الوعي». وإن ديراند ليميز إذن بين الأدوات التعبيرية و«العمق الدلالي»، وهو الأمر الذي يمكن ترجمته (إن ليفي ستروس يؤكد أن الأسطورة هي «طريقة الخطاب حيث تكون العبارة : الترجمة خيانة، تميل إلى الصفر عملياً)، وإن البدهية في هذا هي أن العمل الأدبي يؤثر بمعناه من جانب بنى الفهم، أي على النماذج العليا والرموز، «فكل قصة أدبية ستكون، من خلال عمق معناها، قادرة على محاذاة القصة الأسطورية ومحاذاة المناهج التي تسمح باستخلاص البنى الجوهرية للأساطير». ويدخل هنا مفهوم الإطار، فالسحر الوصفي يلامس الخيال فينا. وذلك لأن الإطار هو «ذاتية قابلة للتصميم»، وتستدعي كبرى النماذج العليا. وإننا سنتكلم إذن عن الإطار الأسطوري، ومن هنا نرى في رواية La chartreuse de Parme أن «للجماليات مهمة تفسير البنى الأدبية للروح الروائية عند الجنس الإنساني كله وتصنيعها. والغاية هي أن نجد من وراء ذلك المتصورات والكلمات، وعموميات دوافع السعادة الفنية».

يستند الروائي إلى نظامين متعارضين من أنظمة الخيال: هناك الملحمي الذي يحيل إلى «النماذج العليا وإلى رموز النظام النهاري»، وهناك الصوفي الذي يقوم «على رموز الحميمية، وعلى النماذج العليا للطمأنينة». وإن اللحظة الروائية لتتموضع بين هاتين اللحظتين: فهي تحول بالفعل « المروءات الملحمية ذات القيم المدنية والاجتماعية» إلى داخل الحب وداخل القيم السرية والحميمية التي يخفيها الشعر». فالروائي إنما هو «عبور»، و«موازنة» و«قمة» بين الملحمة والشعر. ويجب أن يكون البحث عن جوهر الروائي في الرموز وفي الأساطير التي يجمل ديراند

نســـــقها اخذاً روايــــة La chartreuse مثلاً لـه. وتخضع حماســة البطل، وهي موضوع الجزء الأول (النظام النهاري) إلى ثلاثة طرق تحرك قدره: الماضي العظيم ومشـكلة الأب، القدر (نبوءة الراهب بلانيس)، تكرار البطل (المرشـد، المصـاحب، «المساعد، المؤتمن، المكمل»). وإنه ليخضع إلى «المواجهة البطولية»، وإلى امتحان المعركة ضد «التنين الأسطوري».

يواجه البطل ثلاثة نماذج من الخصوم. ثمة أولاً المعارض. إنه حارس العتبة الشهير «تيريومورف»، والذي يحيل إلى أسـطورة «تيزيـه ومينوتور»، وأسـطورة «بيرسـيه والتنين»، وأسطورة «أورفيه وسـيربير»، وأسطورة «أوديب والسفنكس»، كما يحيل إلى أعمال هيرقل. وإن هذه النغمة العدوانية في روايتي «الأحمر والأســـــــود» و « La chartrease » لتصدر عن «الأب والأصدقـاء الأبويين»: «وإن كل السـمات لهذا السـواد الشـيطاني التي جمعها حقد الطفل سـتكون بمثابة فهرس لصورة الخصم التقليدي». فجوليـان سـوريل إنمـا هـو بطل شمســـي «يواجـه الظلمـات المتغضنة لعالم الإصلاح الصاغر والحقير». وأما فـابريس دبل دونغو فيلتقي سواد ابيه واخيه البكر. وإنها نمـاذج يقـاس بها كل الخونـة (السـجان بـاربون، ورجل الضرائب راسّـي، والمركيز رافيرســي). وإن معركة واترلو ضمن هذا السـياق لهي «تدريب على الشجاعة » : فطقس التدريب ينتمي إلى خط سير البطل الأسطوري.

وأما النموذج الثاني للخصم فهو «الذهب المشـؤوم» ، والثروة الفتانـة. فالبطل فقير، مثل جوليان سوريل. والذهب، على العكس من ذلك، في الأسـطورة الرومانية والألمانيـة (ذهب ران)، يؤدي دوراً خطيراً. ففي الأسـطورة اليونانيـة تدفع الجزة الذهبية ميديه لكي يقتل اباه، وتؤدي التفاحة الذهبية إلى حرب طروادة. وهذا هو موضوع ساندريون في الحكايا، وموضوع «الأخت الصغرى البائسة». وإن البطل عند سـتاندال ليواجـه هـو الآخر سـطوة الذهب. فجوليـان سـوريل لا يعـاني إلا من

الحقد تجاه المجتمع الراقي حيث هو مقبول فيه («قلب كبير وثروة صغيرة»، إنه عنوان الفصل العاشر). وعندما يلاحظ أن السيدة رينال أخذت تشك «بطمعه»، فإنه يبدأ بجريمته». وأما في رواية La chartreuse، فإن فقر كليلي وفابريس ليتعارض مع البلاط الملكي «حيث كل شيء يُشتري»، كما يتعارض مع ساتسيفيرينا حيث تكبر الثروة حيناً، وتتدنى إلى العدم حيناً آخر: «إن مخاطر الذهب لتترافق دائما في الخرافات والأساطير مع مخاطر الأنوثة القاتلة».

وأما النموذج الثالث للخصم، فهو في الواقع سيرسيه، المرأة المشؤومة. ويتجسد الخطر الأنثوي، كما يلاحظ ديراند، في الأسطورة من خلال شكلين: الشكل الأول، وهو المرأة المغوية، وتمثله: دليلا وكالبو. والشكل الثاني، وهو المرأة العدوانية، وتمثله: بانتيزيله، والأمازون. وهما نموذجان يقرأ فيهما التحليل النفسي حضور الأم نفسه. ويمكن أن نضيف إلى ذلك الجنيات السيئات والساحرات في الحكايات الخرافية، وذلك لكي نخلص إلى أن «جنية البحر، والساحرة والمرأة المسترجلة، إنما هي المرأة المشؤومة للطوفان والموت، ولجنون البطل وللقضاء على نسيجه الحي». ومادام الأمر كذلك، فيمكن أن نعارض«عدم القدرة على الحب» لعدد من الأبطال الذكور عند ستاندال مع «المرأة المسترجلة لعدد من الشخصيات الأنثوية»: اومانس، فانينا فانيني ماتليد، لاميل. فالمرأة المحبوبة «مرهوبة كما لو أنها نداء الهاوية المذهل».

وإذا كانت حماسة البطل تكوّن، بالبعد الأسطوري، النظام الملحمي للخيال، فإن النظام «الصوفي»، وهو من فتوحات «الغنائية الداخلية»، ليكون موسوماً بانقلاب الملحمي إلى غنائي، والنهاري إلى ليلي: إنها اللحظة الروائية في عصر ستاندال تحديداً، حيث تنبثق «كوكبة الرموز الكبرى ونماذج النظام الليلي العليا للخيال». وهكذا فإن الحميمية تنتصر على المآثر. فالمرأة يعاد إليها اعتبارها، والباطن يعاد

اكتشــافه، والحميميـة تعـاد إليها قيمتهـا، وهكذا بالنسـبة إلى سـر الحب، وإن الأسطورتين اللتين توضحان انقلاب البطل هما : أوريديس وجوناس.

توضح أسطورة المراتين رواية ستاندال. فإذا كانت بينيلوب تعترض على كابسو أو على سيرسـيه، فإن مريم تعترض على حواء، وإن ماتليد المسـترجلة لتقف في مواجهة السيدة رونال العذبة، وكليليا في مواجهة سانسيفيرينا . ومن جهة أخرى، فإن إعادة القيمة للسجن، حيث يجد فابريس السعادة التي تتناسب مع حدائق ارميد عند لوتاس، لتجسد أسطورة جوناس. فإذا ما تحرر البطل فإنه سيكرس نفسه إلى «خفايا الحب»، تحت علامـة إيزيس وبسيشـيه. وذلك لأن عقدة إيزيس تمثل سر الطبيعية، وعقدة بسيشيه تمثل سر الحب. والمشهد عند ستاندال مشهد ليلي وبحيري. وهذا الإطار الحميمي إنما هو مكان الحشمة والأسرار. إذن هو مكان عشيقه إيروس. وإننا لنرى كيف أن استعمال الأساطير يسمح لجيلبير ديراند أن يقرأ رواية ستاندال: ثمة مصراعان في جزأين، إنهما خط سير وانقلاب.

لقد اغتنى هذا المنهج وتوسع في «صور أسطورية» وفي «وجوه العمل». وإنه ليؤكد المتتابعة بين «السيناريو الدال للأساطير القديمة والترتيب الحديث للقصص الثقافيـة: الأدب، والفنون الجميلـة، والإيديولوجيات، والتواريخ». فالبشـر يكررون «الأطر المأسـاوية والأوضـاع للأسـاطير العظمى».ألا وإن للأسـطورة قيمة كشـفية ومنهجية. وهي إذ ردّ المحللون النفسيون والأنتروبولوجيون إليها قيمتها خلال هذا القرن، فقد غدت «خطابـاً أخيراً» و «قصـة مؤسّسـة». وبهذا يكون «النقد الأسطوري»، كما يرى ديراند، تحليلاً للنص الأسطوري، أو يكون بالأحرى تحليلا لقصـة كامنـة تحت القصـة، و«ملازمـة لمعنى كل قصـة». فكما أن للقـارئ عالما أسـطورياً، فـإن للعمل أيضـاً عالمه. وإن المنهج ليشتمل على ثلاث مراحل: «رصد المواضيع» الأسطورية،والأوضـاع التي تؤلف بين الشـخصيات والإطار، وأخيرا

رصد مواجهة العبر الأسطورية مع الأساطير الأخرى«لعصر أو لفضاء ثقافي محدد». وبذا تتصالح البنية مع التاريخ، وذلك لأن الهندسة الأسطورية للعمل تتقابل ليس فقط مع تعاقبيتها الخاصة (خيط القصة)، ولكن مع العالم المتخيل للقارئ. وإن الأسطورة لتبلى في الواقع، أو هي تتحول سواء كان ذلك عن طريق «تبخر» فكرها، أم عن طريق «تلف الخطاب» لصالح الغايات المتوارية. ومن هنا، فإن الناقد الأسطوري يدرس هذه التحولات تحت أثر «سمة من سمات السجايا الشخصية للمؤلف»، كما يدرسها تحت أثر الوضع التاريخي الثقافي. وإذا كان ذلك كذلك، فإن ديراند يعطي «التحليل الأسطوري» لكل دراسة تتناول «اللحظة الثقافية» و«مجموعاً اجتماعياً محدداً»، وليس فرداً من الأفراد. ذلك لأن التحليل الأسطوري يبحث عن المعنى النفسي والاجتماعي للأساطير (لقد قام فيرنان وديتين بتحليل المضمون الاجتماعي والتاريخي للأساطير)، فيوسع حينئذ النقد الأدبي. ولقد نود أن نذكر مثلاً يخص استخدام الأساطير المصرية: «إنه من القرون الوسطى إلى عصر النهضة، ثم إلى القرن الثامن عشر ، كانت أساطير إيزيس، الجدة، الطبيعة، ملجأ يوسف، إلى آخرة، هي المفضلة. ففي عصر النهضة، وفي القرن السابع عشر كانت ملحمة أوزيريس /سيرابيس هي المعظمة. وبينما كان القرن الثامن عشر موشكاً على نهايته، كان القرنان التاسع والعشرين خاصة يركزان. ورائعة موزارت تشهد ذلك. على اختبارات المسارة (احتفالات كانت تقام لإيقاف عضو جديد على بعض أسرار الديانات القديمة والجمعيات السرية الحديثة. م)، والموت، والولادة الثانية» (الميتيم يعني «أصغر وحدة دالة من وحدات الخطاب الأسطوري).

وهكذا نجد أن جيلبير ديراند قد وضع القرن العشرين تحت علامة «عودة هيرميس». ولقد قام بعد تحليله لبودلير بتحليل أعمال كل من هيس، وجيد،

وبروســت، وميزانك. أما بودلير الذي كان يعيش قطيعـة عصر، فإنـه يقارن «بكيميائي كامل»، و«خيميائي». وقد أعاد إحياء أسطورة هيرميس.وبينما كان خط انحناء الرومانسيين في صعود، ويصف «صعوداً انطلاقاً من السقوط»، وذلك حول أسطورة بروميتيه المبشر بالمسيح، كان بودلير يصف الانغلاق، والهاوية، والموت: وهكذا هي نهاية بروميتية. ولكنه كان يصف أيضاً، من خلال البحث عن الجمال عبر القلق والقبح، تصالح المتضادات. إذن، كان يصف هيرميس الساحر. أما هيس وجيد فلم يلتقيا إلا «تعددية الفراغ»، وهي «كثافة غير متجانسة لديونيوس»، وتمثل «رخاوة بروتيه»: ولقد كان خطاب العدم هذا، هو فشل السحر. وعلى العكس من هذا، يجد عمل بروست المتعلق بالنظام الليلي للخيال «الرمزية المغلقة، وأسطورة هيرميس». وإننا لنجد بالفعل في هذه الأسطورة ثلاثة عناصر أو ثلاث وحدات أسطورية صغرى: «قوة الكائن الزهيد»، الوساطة، و«البسبكاغوغ Psychagogue» التي تقود الأرواح من عالم إلى آخر. وإن رواية «البحث عن الزمن الضائع»لتمثل المسارّة. وهكذا، بالنسبة إلى جيلبير ديراند، فإن «فحص النقد الأسطوري للأعمال» يخبرنا عن «الروح الفردية والجماعية». ذلك لأن الفئات والنماذج التي يعطيها الأبطال تسمح بقراءة النص الخاص.

4 الكون والخيال

إننا نستعير هذا العنوان من كتاب هيلين توزيه الكبير (منشورات كورتي، 1965). وكما كان ديراند، كانت هذه تلميذة لغاستون باشلار، فلقد سبرت مثله علم نفس الخيال. ولكنها بدلاً من أن تنطلق من العناصر الأربعة للفلسفة التي كانت قائمة قبل سقراط، أو من النماذج العليا ليونغ، فقد درست لسعة تصميمها العلاقة بين تطور الرؤية العلمية للعالم والخيال عند الشعراء: «إن الشعراء أمام المكتشفات الحديثة ليتصرفون بشكل اقل جدة بكثير مما يمكن أن نعتقده. فالأشكال المختلفة لتخيل العالم والإحساس به يقود إلى بعض الرؤى القديمة، ولعلها لاتقل قدماً عن الإنسانية. فالأساطير القديمة تظهر في لباس جديد. وثمة عائلات روحية ارتسمت دائماً على ماكانت عليه. وهناك نماذج من الخيال تعطيها مثل هذه الرؤية للعالم أفضلية أو تنغصها، تبحث عن الوسط الذي يناسبها لكي تزدهر. وهناك كذلك جاذبيات خفية تدخل في اللعبة. وفي النهاية، فإن النزوات الشعرية، بعيداً عن أن تضع نفسها في خدمة العلم، كانت تستند إلى العلم لكي تحدث طفرة في معناها الخاص». فما هي الاتجاهات التي تحفز لاختيار «رؤية إجمالية للعالم؟». إن لكل مزاج يتصرف عاطفياً إزاء بعض المفاهيم المجردة: «يمكننا أن نكون حساسين إزاء تفخيم الوحدة، أو إزاء التنوع غير المتناهي، كما يمكننا أن نكون حساسين إزاء تفخيم الثابت، أو إزاء المتغير؟». ولقد يعني هذا، أن اختيار رؤية للعلم يمكن أن تمليه الحساسية، أو اللاوعي. وإذا كان ذلك كذلك، فإن هيلين

توزيه لتقترب في هذه الحالة من يونغ، ومن باشلار: ولكنها تتخطى خيال العناصر الأربعة لكي تعالج الكون ورؤيتها معالجة جماعية. ولقد استحوذت «أمراض الخيال الفعلية» على بعض الأفراد في بعض العصور، وذلك لأنه يوجد «عمق مشترك»، منه تنبثق الأساطير، كما أنه ثمة قرابة بين الانسان والكون.

إن ما يجعل من هذا الكتاب فرادة، هو أنه يقترح في وقت واحد نماذج عليا وتاريخ رؤية الكون. وإن هذا التاريخ الذي يمر عبر كوبيرنيك، وجيوردانو، وكيبلير، والأب كيرشير، وديكارت، ونيوتن، ليستوحي من أعمال كوايري («الجاذبية الكونية من كليبير إلى نيوتن، 1951. «من ا لعالم المحدود إلى الكون غير المحدود)، ومن م نيكولسون» (العلم والخيال، 1956)، ومن كويستلير (المُرْبِص، 1959). ويستند إذن تاريخ الخيال إلى تاريخ العلم (وخاصة علم الفلك)، هذا من جهة، وإنه ليمتد، من جهة أخرى، في تاريخ الأدب. وهكذا يمكن للمرء أن يميز «عائلتين فكريتين كبيرتين». فهناك «البارمينيديان»، وهؤلاء يعترضون على الوقت، ويبحثون عن كمال الكائن الثابت، وعن الكوكب السيار. وهناك «أولاد هيراقليت»، وهؤلاء على العكس من الآخرين، ينشرحون في التنوع، وفي الوقت، وفي الصيرورة: «إن كل اتجاه من هذه الاتجاهات يبدع فلسفته، ويختار أو يعدّل علمه، وبالطبع، علمه بالكونيات». أما البارمينيديان فيختارون العالم الفلكي الموروث عن أفلاطون، وأرسطو، وبتوليمي»، الذي نجده في القرون الوسطى، والذي يروي ظمأ الأمن، والذي يرضي أيضاً «الحاجة إلى النظام والتناغم»، وإن علم الفلك ليتمم «العلاقة الحميمية مع السماوات».

ينتقل تاريخ المتصورات الكونية من الكون عند كوبيرنيك، والذي يمثل بناء تقليدياً و«محدداً»، إلى انفجار الفلك وإلى انتصار اللامتناهي. ومع ذلك، فإن الكتاب والمفكرين ليستطيعون أن ينتسبوا إلى متصور قديم أو مضى عهده:

فشيلانع يطور نظرية عن الكواكب، هي امتداد لنظرية كيبلير. ويرضي نيوتن في وقت واحد الكلاسيكيين والرومانسيين. فهو يقدم للكلاسيكيين، بفضل الجاذبية، عودة إلى النظريات القديمة عن الحركة ويؤكد لهم أن هذا «التناغم للعالم» إنما له «منظم».وإنه ليقدم للرومانسيين «معنى الممكنات غير المتناهية للإنسان: وكان شعراء القرن السابع عشر يلقبونه بـ «أعظم يمامات السماوات» وبـ «الإنسان الرباني». وكان آخرون لايكفون عن الرغبة في إعادة بناء عالم فلكي، كما كانوا لايكفون عن الرغبة في العود الأبدي: وهذا ما تمثله أسطورة «الأوريكا» لإدغاريو من أجل تأويلها، فإن التحليل النفسي- ماري بونابرت . لايكفي). وتعارض هيلين توزيه هذه العوالم مع «العوالم الهاربة» للرومانطيقيين الألمان الذين سينتسبون إلى الكون كما كان يراه اليكساندفون همبولدت (1845)، أي الحفاظ على عالم ممزق، حيث يتيه السديم.وإن هذه المواضيع لتوجد عند لامرتين («الشمس، العوالم التائهة التي تندفع معنا»). كما نجدها عند هيجو ونيرفال. وستتم الإشارة في نهاية القرن إلى نجاح أعمال كامي فلاماريون، وأثر هذه الأعمال على الخيال الشعبي وعلى الشعراء الكونيين. فعالمه المنحرف يشبه «كائناً حياً، ويستلزم فلسفة باطنية. هذا، وإن الطاقة الأولية لتمتص المادة، والله في نهاية العالم. «فعالم المرئي ليس سوى حجاب للعالم غير المرئي».

بدأ الاتجاه في نهاية القرن التاسع عشر بالتخلي عن قضية تناغم العالم: وإنه ليشهد على ذلك ليكونت دي ليشت، ولافورغ، وبورج، كما يشهد في القرن العشرين الدكتور فوستوس دي توماس مان. إذ إن هذه الشخصية تعتقد بعالم يتوسع توسعاً عبثياً. فعمله الموسيقى «عجائب كل شيء» يستدعي «تشوّه التكوين السماوي». ويؤكد، على العكس من هذا عضومن عائلة أخرى هو كلودل، أن موضع الإنسان في العالم وفي الخلف المتناهي، إنما هو كامل، وصنع إلهي: بهذا

تعود الأرض مجدداً لتكون هي مركز العالم، تماماً كما لو أن العلم الحديث لم يأت بعد. وإن دراسة العلاقات متساوقة: فمن أفلاطون إلى سوبرفيي، ثمة استمرارية، وهذا الاعتقاد الذي يذهب من العيون إلى النجوم. ويضع الكتاب الأرض، في هذا الفضاء، كما لو أنها جزيرة، أو الجنة. أو هم لم يعودوا يرون فيها نحو عام 1850 ، غير الفراغ والظلمات. تلك التي سيحاول سوبرفيي في كتابه الجاذبية (1925)، أن يطوّعها. أو هناك أيضاً من يرى أن «الرحلة الكونية» تسمح بالتجوال ضمن الفراغ: ويعد هذا جنساً أدبياً له قواعده القديمة جداً، منذ الإغريق إلى دانتي. فلغير المتناهي رواده، ثم له «منافسيه». وإن هذه الرحلة لتكون تارة مطمئنة، وأخرى مدعاة للهلاك: أما العمل الرائع في هذا الباب، فقد كتبه جان بول.

أما الموضوع الثالث الكبير الذي أعطاه التفكير العلمي للخيال الأدبي، فهو «حياة الكون»،فلقد كانت الكواكب تمثل كائنات حية بالنسبة إلى الفكر الإغريقي. وإن العائلتين الفكريتين اللتين اصطدمتا «بخصوص بنية العالم»، قد تعارضتا أيضاً بخصوص الحياة الكونية. ذلك أن الأساطير الإحيائية، إبان النهضة، قد عادت إلى الظهور: «فالكون المصمم بوصفه جسماً فريداً، وثنائية السماء والأرض، وفردانية الكواكب»، إنما هي ثلاث درجات لهذه المتصورات. فالكون الصغير للإنسان يساهم في الكون الكبير للعالم. ومع ذلك، فبفضل تيليسكوب غاليله، ندخل إلى عالم المتغيرات. فهو يكشف عن سماء خاضعة للفساد، وعن نجوم جديدة. وهكذا، فإن الفكر الإنساني يفقد ملجأه في «السماوات المتينة». وإننا لن نوجز تحليلاً يمر باكتشاف الجاذبية الكونية، ومعالجة الشعراء لها (موسيه ، هيجو). أو يمر بالتوسع الإحيائي في عصر الأنوار، وذلك لكي نصل إلى اسطورة النار ورموز الحياة الكونية الأخرى: الشجرة (هيجو، لوكونت دي ليسْت)، الهدرة هيجو، بورغيس، كيبلانغ، لورانس). فالمبارزة بين النور والظلمات، والظل إنما هي

موضوعات تأسست في صور الأنثى الليلية، وفي صورة هيليه، وفي «الأثلة حيث يسبح الجنين، وبحر الحليب»، وفي البحر، وفي الليل. ولقد اكتشف العلم السديم، اللبني أو المظلم. فاستعمله الشعراء. وإن كل شيء لينتهي بموت العوالم، وموت الأساطير في نهاية العالم، وذلك في حريق مدمر (شوب، ويلز). وإذا كان فلاماريون قد تنبأ ببعث الكواكب، فذلك لأن النار تولّد جديد، تماماً مثل الفينيكس (ولقد تبنى هذه الفكرةكل من بوانكاريه ومورو). ولكن ثمة بعث نهائي للكون في مملكة النور (دانتي، كلوبستوك، جان بول، نيرفال، هيجو. وتييّار دي شاردان). أما ما يتعلق بالإختفاء بسبب الصدمة الذرية، فإن كتاب هيلين توزيه لايلامس القضية إلا ببعض السطور. ويبقى هذا البحث أساسياً بالنسبة إلى كل أولئك الذين يهتمون بالأنتروبولوجيا بوصفها كلاً، وبالخيال في عمل العلوم كما في الفنون، وبالتفاعل بين مختلف هذه الميادين.

إن الأفق العلمي لكبار الكتاب مرتبط بتاريخ الكون في الفكر الانساني: والنماذج العليا، منذ أفلاطون إلى القرن العشرين، تخضع للزمن. وهكذا يتصالح التاريخ مع البنية من خلال رؤية الكون.

5 نورثروب فراي

Northrop Frye

لقد قمنا حتى الآن بفحص الخيال النقدي عند غاستون باشلار وتلاميذه. وفي عالم آخر من غير أن نتذكر، وربما لانعرفه، نشر نورثروب فراي، وهو أستاذ كندي (من جامعة تورونتو) في عام 1947 كتابه «تشريح النقد» (الترجمة الفرنسية عام 1969). ولقد كرس هذا الكتاب الهائل فصله الثاني لدراسة «نظرية الرموز»، وفصله الثالث لدراسة «نقد النماذج العليا» و«نظرية الأساطير». وهذا يعني أننا نجد مرة أخرى أنتروبولوجيا الخيال.

تبدأ دراسة النماذج العليا بدراسة الأساطير. وهي عبارة عن «نماذج من المواضيع أو عبارة عن نماذج أدبية بحتة. وإنها لمختلفة عن قواعد المحتمل». فالأسطورة هي «محاكاة لأفعال تصممها الرغبة»: مثال ذلك الحب متعدداً ومعارك الأرباب. وإنه ليحتوي على «المبادئ البنيوية للأدب»، ولكنه يقوم في الطرف الآخر للمذهب الطبيعي (naturalisme). فالروائي يمارس الانقطاع عن الواقع بالنسبة إلى الأسطورة: فإذا كانت الأسطورة تقدم لنا «الإله - الشمس»، فإن الروائي يعرض شخصية «مشتركة مع الشمس». وأخيراً، فإن التيار الواقعي ليكون هو الأبعد عن الأسطورة - إلا في السخرية. ويميز فراي، في داخل العالم الأسطوري المحض، الشيطاني الذي يحيل إلى جهنم، والرئيوي الذي يشير إلى السماء. فمصورة السماوي تعرض المدينة، والبستان، والزريبة - فإذا كان المسيح هو الرب فهذا عالم الألوهية)، وإذا كان رجلاً (فهذا هو عالم المدينة)، وإذا كان حَمَلاً (فهذا هو عالم الحيوان: الزريبة)، وإذا كان شجرة الحياة (فهذا هو البستان)، ولقد كان

فراي يتابع دراسة الصور على ضوء التوراة: اليمامة، الوردة، الماء، النار. وأما المصوّرة الشيطانية، فهي تلتحق «بالجحيم الوجودي». وإنها لتشخص «قدرة الطبيعة»، وذلك عندما أصبحت السماء مستعصية. وإننا لنجدها في «الشخصية، وفي الجنس والمجتمع». وأما العالم فيحتوي على المستبد وعلى الضحية. وأما الملك النباتي، فهو مشؤوم فيه، فهناك الصحراء، وهناك الغابة الخطرة، والهاوية، والمتاهات.

ويمكننا أيضاً أن نميز بين «المرغوب فيه» و«غير المرغوب فيه». وأما «المرغوب فيه رغبة لاتنتهي»، فهو الله. وإن المأساة اليونانية لتدفع بنا لكي نقبل غضب الأرباب. ويبين فراي من جهة أخرى، أننا مع تقدم القصة نمر من «بنية إلى أخرى»، وذلك باتباع «حركة دائرية»: موت الأرباب وولادتهم، إيقاعات السنة، اليقظة والحلم، حياة البشر وموتهم، دورة الفصول (ولقد يشخص الأرباب هذه في بعض المرات، فلدينا أدونيس أو بروسيربين)، العصر الذهبي أو المستقبل الخراب للحضارة، رمزية الماء، رمزية المطر في البحر. وكما ستفعله هيلين توزيه، فإن فراي سيلتقي هنا علم الكونيات (دانتي، ميلتون). وإنه ليستخلص، انطلاقاً من متصور هذين الكاتبين عن العالم، «الحركتين الرئيستين للقصة: حركة دائرية ضمن نظام الطبيعة، وحركة جدلية تنطلق من هذا النظام نحو العالم العلوي للسماوي».

يعدد كتاب «تشريح النقد الفئات»، فيميز «الطرق في العمل الخيالي»، ويذكر أن الأسطورة والبطل في العالم الأول من طبيعة ربانية، ثم يأتي بعد ذلك أبطال القصص الخرافية، وذلك في «عالم المحاكاة الأعلى». ثم يتبعهم الأبطال الذين هم قادة في المأساة أو في الملحمة. ويأتي بعدهم الأبطال الذين يماثلوننا في عالم «المحاكاة الأدنى». والأبطال الذين يبدون لنا أنهم أقل درجة، فهم في الهجاء أو في السخرية.ولقد تطور الأدب الأوربي مروراً بأولى هذه الفئات وانتهاء بآخرها. وثمة

تحليلات أخرى لفراي، تعد من نظرية القصة. وأما ما يشدنا هنا، فهي نظرية النموذج الأعلى فقط، أي «العامل الرمزي للإيصال»: «فصورة رمزية مثل صورة البحر أو صورة الأرض البائرة، لتتجاوز حدود عمل كورناد أو عمل توماس هاردي (...). وإنها بنموذجها الرمزي الأعلى للتصل بالأدب في مجموعة». فموبي ديل يلتحق بالتنين. والشاعر يستهلك قوته في «كنز» الأعمال العظمى. غير أن النقد هو الذي يحدد علاقات نص من النصوص «مع كل ما تبقى من الأدب». فالعمل الفني هو «أسطورة توحد بين الطقس والحلم».

إن الخيال النقدي غير الفرويدي. كالنقد في تيار الوعي، هو أيضاً غير فرويدي . يتبع طريقين إذن: طريق الخيال المادي الذي يودع نفسه في الصور. وطريق النقد الأسطوري الذي يقترب من النماذج االعليا ليونغ ومن علم الأساطير الإغريقية، والرومانية والهندية، أو الكونية. ولم لا؟ . ولقد انتجت سلالة باشلار، عدداً من الكتب عن خيال العناصر (الماء، أو الزجاج عند بروست، وذلك عن طريق أوشيبا او مانديلسون)، أو عن موضوعات أكثر حصراً (السجن الرومانسي لبرومبير، 1975، بيرامبز والرومانسيون الفرنسيون لوزيول كيلير. دراسات عن الخيال في الحياة ليشيل مانسوي). وأما الاتجاهات الأخرى ، فقد ذكرها بيير البوي (الإبداع الأسطوري عند هيجو، الأساطير الكتابية) في كتابه «الأساطير وعلم الأساطير في الأدب الفرنسي» (1969). وإن هذا الكتاب ليزودنا بتاريخ غني جداً وبفهرس مثله غنى. وثمة مثل رائع عن هذا المنهج، أعطته ماري فيغيه في عام (1982): (المنحى الأسطوري عند مارسيل بروست). وأخيراً، تجب الإشارة إلى نشاط العاملين في الحقل المقارن (تروسّون، برونيل). فهم يكونون، في بعض المرات، أكثر إلى المواضيع قرباً من النماذج العليا، ولكنهم حينما يعالجون «إليكتر» أو المسخ، فإنهم يتصلون حينئذ بعالم الخيال من غير حدود. وهكذا تنغلق الدائرة منذ صدور

الكتاب الرائع لماريوبراز (الجلد، الموت والشيطان) (1930. والترجمة الفرنسية 1950)، حيث نجد العالم الإيطالي الكبير يدرس: «جمال ميدوس»، «تحولات إبليس»، «ظل المركيز الرحماني»، «المرأة الجميلة من غير شكر»، «بيزانطا»، «نزعة الشر الانكليزية»: وهذه كلها دراسات في المواضيع، تغذيها معارف تاريخية مستعارة من كتاب إنكليز. وتمثل المواضيع فيها نوعاً من الاستحواذ، وتعرف الخيال عند مدرسة، وفي عصر، وفي قرن.



النقد في التحليل النفسي

إن تحليل الخيال، إذا كان لايريد أن يضل في الفراغ، فعليه أن يلتقي التحليل النفسي. ولقد استخدم باشلار هذه العبارة، ولكن لكي يحولها عن معناها، فلا ينضم أبداً إلى مؤسس هذا النظام. وإن جان بيير ريشار، بعد أن رفض العبور من الإحساسات إلى شيء آخر غير الوعي، أقدم فاستخدم في كتابيه«بروست والعالم الحساس» و «القراءات الصغرى»، متصورات تنتمي إلى التحليل النفسي، ولكنها ظلت تابعة من غير إدخالها في نسق. وأخيراً، فإن النقد الأسطوري اغترف من إرث جماعي، وغير زمني أحياناً، وغير قائم في تاريخ الوعي الباطن الفردي. ومع هذا، فإننا لن نزعم أننا سنعيد، من بعد آخرين، صنع تاريخ التحليل النفسي المطبق على الأدب (آن كلانسييه: «التحليل النفسي والنقد الأدبي»، منشورات بريفات، 1973. ماكي ميلنير: «فرويد وتأويل الأدب»، منشورات سيديس، 1980. جان بلمان نويل: «الأدب والتحليل النفسي»، منشورات P.U.F. 1978)، ولكننا سنبين أي الوسائل يستخدمها النقد الأدبي، الذي يعلن انتماءه، إلى التحليل النفسي، لكي يدرس الأعمال.

1 فرويد

إذا كنا نستدعي في المكان الأول اسم مؤسس التحليل النفسي، فذلك لكي نبين كيف أن تحليله للأعمال الأدبية يعد من النقد. فالنصوص، بالنسبة إليه، هي أمثلة وفرص لتطبيق علم على موضوعات تبدو له

وبالنسبة إلينا، إذ نعكس المنهج، فإننا سنطبق على نحو ما، الأدب على الخطاب الفرويدي الخاص بالرواية، والحكاية، والشعر. ففرويد في كتابه «حياتي والتحليل النفسي» يطابق بين العمل والأحلام العادية، وينظر إليه بوصفه إرضاء خياليا لرغبات غير واعية، تستيقظ وترضي عند البشر الآخرين التطلعات نفسها. إذ ثمة قسط من الإغواء يكمن في اللذة المرتبطة بمشاهدة الجمال والشكل.

ومع ذلك، فإن دراسة النصوص الأدبية، تحمل عناصر أكثر تحديداً، وأكثر تعقداً، وأكثر دقة، كما هي الحال في «هلوسة وأحلام» وفي «غراديفا» «جانسن» (1923)، الترجمة الفرنسية 1949)، وفي «بحوث في التحليل النفسي التطبيقي» (1906-1923)، الترجمة الفرنسية 1933). وأما كتاب «عبارة الذهن في علاقاتها مع الوعي الباطن» (1905)، الترجمة الفرنسية 1930)، إذا كان يسهم في نظرية الهزل، فإنه لايطبق أبداً على نصوص أدبية. وإن الحال لهو كذلك فيما يتعلق بعبارات ذهنية يتضمنها كتلك التي يذكرها كانت في «نقد الأحكام»: لم يعودوا يضحكون.

إن العمل الأول لفرويد إزاء عمل جانسن «غراديفا» تجلّى في عزل نموذج من النصوص مثل قصة الحلم، الحلم «الذي ينسبه الروائيون إلى شخصياتهم المتخيلة»، ثم اخضاعه للفحص: إن الروائيين والشعراء «ليعرفون أشياء ما بين السماء والأرض، لاتستطيع حكمتنا المدرسية أن تحلم بها بعد». وثمة طريقان ينفتحان: إما أن تكون الحالة حالة خاصة مثل «الأحلام التي يتخيلها الروائي في أحد أعماله» (ومن هنا كان التطبيق الذي أقامه الآخرون على نيرفال، وبروست، وبروتون)، وإما أن تكون «مقارنة بين كل الأمثلة» التي تم العثور عليها في أعمال كل الكتاب. ولقد نعلم هنا أن فرويد قد اختار الطريق الأول. إنه يبدأ باختصار الرواية، ولا يكون ذلك من غير أن يسمح لنفسه، بشكل عابر، ببعض التعليقات

النفســية (الذكريـات المكبوتـة مثلاً): لايمكننـا أن نفهـم التفـاصيل إلا مــن خلال المجموع، ذلك لأن العرض الذي يقوم به الروائي للحياة النفسية لايستدعي سوى «المصطلحات التقنية لعلمنـا». ثم إن فرويد بعد ذلك، ليجد، من خلال استيهامات البطل وهلوساته «حافزه الجنسي غير الواعي»، فيرسم أحلام البطل، ويعيدها إلى موضعها ضمن مجموع القصة، مستنداً في هذا إلى «علم الأحلام». وحينئذ يأتي دور التـأويل: إننـا لنجد، تحت المضمون البيّن، «الفكر الخفي للحلم»، والذي هو «ليس فكرة واحدة»، ولكنه «نسيج فكري». وإن المهم لهو الوقوف على «فهم السمات الرئيسة «للحلم»، وعلى «دخوله إلى حبكة القصة». إذ كثير من النقاد ينسون هذا المبدأ الثـاني. ذلك أنـه من أجل تـأويل حلم من الأحلام، يجب إذن «إدماجـه مع الأقدار النفسية للبطل». ويكون هذا برص، من خلال خيط القصـة، «أكثر مايمكن من التفـاصيل عن الحيـاة الخارجيـة والداخليـة للحـالم». وعندمـا تنقص هذه التفاصيل، فسيكون من العبث الادعاء بتأويل هذا الحلم، فكل قسم من مضمون الحلم، وكل وحدة حلمية، إنما يشتق من «الانطباعات، والذكريات، ومن اشتراكات الحـالم الحرة». عندما نـأوّل الحلم، ونضعه احتمالياً لأحلام سابقة، فإننا نكون قد أزلنا التباســاً بين الهذ يان والحلم. فالروائي والمحلل قد فهمـا، الواحد والآخر، الوعي. وإن فرويد ليعلن: كان كافياً للفنان أن «يركز انتباهـه على لاوعيه هو، وأن يعير أذنه إلى كل هذه الافتراضات وأن يعطيها التعبير الفني، بدل أن يكبتها بالنقد الواعي. فهو يتلقى من داخله بالذات، ما نتلقاه نحن من الآخرين». إن شـرح حلم يعني إذن، العثور فيـه على قوانين الوعي البـاطن، أي تلك التي أدخلها الكـاتب بفضل «تسـامح ذكائـه». ولقد حدد فرويد بعد خمس سـنوات أن التحليل النفسـي يبحث لكي «يعرف» بـأي عمق من الانطباعـات والذكريات الشـخصية بنى الكاتب عمله»: وهذا يعني أننا ننتقل من النص إلى السيرة، ومن الشخصية إلى الكاتب.

يضع كتاب «غرافدا» قصة الحلم في بنية الكتاب. وإن بعض المقالات التي جمعت في كتاب «بحوث في التحليل النفسي التطبيقي «لتقود المرء كي يسأل نفسه عما إذا كان النقد القائم على التحليل النفسي يستطيع أن يكشف عن وجوه أخرى من وجوه العمل. وأما كتاب «الابداع الأدبي والحلم اليقظ» (1908)، فإنه يطرح مسألة أصل الموضوعات، والانفعالات التي يثيرها فينا. ويؤكد فرويد أن العالم الشعري عالم غير واقعي، وأنه نتيجة لعبة. «فالتقنية الفنية» تستثار لذة مع أشياء لايمكن أن تحدثها لو أن الأشياء كانت واقعية. كما يؤكد أن ثمة«انفعالات، هي في ذاتها تافهة، غير أنها تستطيع أن تصبح ينبوع متعة بالنسبة إلى السامع أو المشاهد». وإننا لنغادر هنا قصة الحلم إلى عمق العمل، وذلك بتوسيع النظرية لتشمل مجموع الاستيهامات: إنه ليكفي التذكير بأن لها تاريخاً، وذلك لأن «الرغبة تعرف استغلال فرصة يمنحها الحاضر بغية رسم صورة للمستقبل على غرار الماضي». وهكذا، فإن الحلم اليقظ، الحامل للاستيهامات، ليوجد في الابداع الروائي: فثمة البطل المعصوم، والحب الذي يحبيه، والأعوان الذين يصادفهم، والأعداء الذين يواجههم، وكل هذه إنما تكون «عناصر ضرورية للحلم النهاري». ولذا، فإن الأعمال الأكثر ابتعاداً عن العالم، نعود لنعلقها فيه عن طريق «سلسلة التحولات المتتابعة». وإن فرويد لينصرف إذاك إلى تحليل تقني للرواية النفسية. وإنها لرواية السمة الأساسية فيها تقوم على انشطار «أنا» المؤلف لتكون «أنا جزئية». وبهذا فإن مختلف الأبطال يشخصون مختلف تيارات حياة الروائي النفسية. وإذا كان البطل في روايات أخرى ليس سوى شاهد، فإنه ليكون كذلك في بعض الأحلام.

وحين يتم تطابق الابداع الأدبي مع الحلم اليقظ، يقترح فرويد العودة إلى العلاقات بين الحياة والعمل. وسيكون الاقتراح تافهاً، ومخيباً، إذ يخضع

لفرضيات جديدة، وهي أزمنة الرغبة الثلاثة في علاقتها مع الاستيهام: «إن حادثة مكثفة وحالية لتوقظ عند المبدع ذكرى حادثة أكثر قدماً. وإنها لتكون في الغالب حادثة من حوادث الطفولة. وتُشْتَقّ من هذه الحادثة البدائية الرغبة التي نجد أن عليها أن تتحقق في العمل الأدبي. وإننا لنستطيع أن نتعرف في العمل ذاته على عناصر من الانطباع الحالي، أو على أخرى من الذكرى القديمة». وإن العمل في نهاية الأمر هو «بديل للعبة طفولية من ألعاب الماضي».إنه حلم طفل، ولكن هذا يمكن أن يكون أيضاً بالنسبة إلى الأسطورة، فهي «رغبة أمم بكاملها»، «وأحلام قديمة بالنسبة إلى الإنسانية الشابة». وليس التحليل الدقيق هو المقصود (كما في غرافيدا) بمقدار البرنامج. فقد كانت النقطة الأخيرة له هي دراسة الأثر الحادث على القراء. ذلك لأن استيهامات المؤلف هي عكس استيهامات العصابي. إنها تهب اللذة، وتتخطى النفور بفضل التقنية الفنية. وتستخدم الدراسة وسيلتين: هُناك اللذة الشكلية (جائزة الاغراء» و «لذة تمهيدية». وإنها لتطلق «متعة عليا تنبثق عن طبقات نفسية عميقة»). وهناك «الحجاب» الذي يخفي أنانية المؤلف. فإذا كانت هذه «متعة استيهاماتنا» من غير وسوسة وتشكك، فإننا «نرتاح من بعض التوترات». يقترح هذا المقال إذن دراسة شكلية للعمل، تقوم في العلاقات بين الشخصيات، وذاكرة الأبطال، وحياة رغباتهم،وعلاقاتهم مع الزمن، ولعبة الأسلوب ولكن إذا أردنا أن نتساءل عن المؤلف، فسنقف على شبكة استحواذاته، وذكريات طفولته، وفوق كل شيء سنقف على أقنعته المنزوعة واحداً إثر آخر. ومع ذلك، فإن الأكثر جمالاً في هذا المقال هي العلاقة الناشئة، من خلال العمل، بين رجلين متحررين. ويشكل كتاب غوتيه «ذكرى طفولة» (1917) مثلاً، وعنصراً في هذا النسق، وهذه السلسلة. ففرويد يعزل في «خيال وحقيقة» لغوتيه، المشهد الوحيد الخاص «بالطفولة الصغرى» للمؤلف. وهو المشهد الذي نرى فيه الطفل الصغير، ذي الأربع سنوات على الأكثر، يتسلى، يشجعه ثلاثة أخوة من الجيران، فيكسر الأطباق رميا

على الأرض. ولقد كان يمكن، قبل اكتشاف التحليل النفسي، أن نقرأ هذا المشهد «من غير التوقف عليه». إن الناقد يعتقد إذن أن أي ذكرى تخص الطفولة الصغيرة أساسية. وأن هذه الذكرى التي تبدو غير مهمة، تحتاج إما إلى «عمل تأويلي» يعد ضرورة، أي تحتاج إلى ربطها بعلاقة مع حوادث مهمة أخرى، تكون هذه الذكريات بمثابة «عدسة مصورة» بالنسبة إليها، أو أنها تحتاج إلى إبدالها بمضامين أخرى.

التقى فرويد مريضاً. إنه غيور منذ الولادة من أخيه. ولقد ارتكب أفعالا عدوانية، ومن ذلك مثلاً أنه كان يرمي الأطباق عبر النافذة. وإذا كان الحال كذلك، فإن لغوته أخاً يصغره بثلاث سنوات، ومات في السادسة من عمره.إن الطفل إذن قام «بفعل سحري» ويرى غوته ان سلوكه يشرحه مرضى فرويد. فموت الأخ الصغير يطلق عنان كاتب المستقبل، الذي عبر عن شعوره، بادئ ذي بدء، برمي الأطباق (التي يرمز ثقلها إلى أم حامل): ولقد حدث هذا كما لو أن غوته كان يقول: «أنا طفل من أطفال السعادة، فضلني القدر، وأبقاني القضاء في الحياة، وإن كنت قد اتيت إلى الحياة والظن بي اني ميت. ولكنه جرى على أخي، وبشكل لم أعد أحتاج فيه إلى اقتسام حب أمنا معه». وإذ بقي غوته «الطفل المصطفى» عند أمه، فإنه قد احتفظ على مدى الحياة «بشعور الفاتح» و «يقين النجاحات». ومن هنا، فإن سيرة غوته، وتاريخ انتصاراته يجد أصله في هذه الذكرى الضئيلة. ولذا فإن المنهج يقضي إذن بالعثور على المعنى الخفي لمر مبهم من غلبة التفاهة: إن النقد في التحليل النفسي هو نقد للمعنى.

وثمة مقالة أخرى بعنوان«موضوع الصناديق الثلاثة» (1913). إنه يثبت أن القراءة تواجه «مشكلات » يجب«حلها». وبالنسبة إلى تحليل غوته، فإن العنصر الجديد هو الازدواج. وكان المقصود مشهدين من مشاهد شكسبير، «الأول مبهج، والثاني مأساوي». الأول مستعار من «تاجر البندقية»: يجب على طلاب الزواج لكي

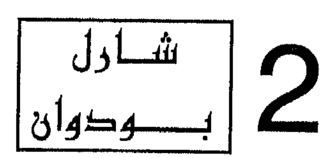
يتزوجوا من بورتيا أن يختاروا من بين ثلاثة صناديق، واحداً منها يحتوي على صورة هذه. هنا تكون الصناديق الثلاثة، كما تشير الأحلام، رموزاً لنساء ثلاث. وأما المشهد الثاني، فمأخوذ من الملل ليار»، ومن بناته الثلاث. وإن المنهج الأسطوري، ليعطي، بالمقاربة، مشاهد أخرى (باري، ساندريون، بسيشيه). فلماذا ثلاث نساء، ولماذا اختيار الأخيرة؟ إن لغة الأحلام، وكما هي لغة الحكايات، لتدلنا على الأخت الثالثة، وتمثل الخرساء منهن الموت: إن الغاية إذن هي «البارك» آلهة القدر. ولكن في مسرحيتي «تاجر البندقية» و«الملك لير» نجد الفتاة الأكثر جمالاً، أو الأكثر وداعة. ذلك لأن «الحوافز في الحياة النفسية تعوض الشيء بضده». ولقد أبدل المنحى الأسطوري آلهة الموت بآلهة الحب. وكذلك الحال، فإن موضوع الاختيار يعكس موضوع الضرورة. فالشاعر عاد إلى «الأسطورة البدائية». ويشرح فرويد بخلاصة رائعة، كيف أن كورديليا التي ماتت في ذراعي لير المحتضر، تشخص الموت، وأننا لو «عكسنا الوضع»، فإن «آلهة الموت هي التي ستحمل من أرض المعركة البطل الميت». إن الأخوات الثلاث يجسدن إما «المولّدة، والزوجة، والمهدمة»، وإما «النساء الثلاث اللواتي تتمثل بهن، في مجرى الحياة، صورة الأم نفسها: الأم ذاتها، والعاشقة التي يختارها الرجل على صورتها، وأخيراً«الأرض - الأم» التي تعود لتأخذه من جديد». وهنا يلتقي درس الأسطورة ودرس التحليل. وذلك لأن العلاقة مع الأم من لقاء المرضى. ولم يكن ثمة أي جهة، على العكس من هذا، لتحليل لير تحليلاً نفسياً: فوحدة النص وسره اختزلا بوساطة أدوات خارجية.

إذا أراد الناقد في التحليل النفسي، بدءاً بفرويد، أن يضطلع بمهمة تأويل مقاطع صفحات لعمل من الأعمال ليس كل شكسبير، ولكن تأويل مشهدين متداخلين من مسرحه. فلا شيء يظهره كما يظهره المقال الشهير، والذي هو مجاز من مجازات القراءة الفرويدية: «المقلقة الغريبة» (1991). ذلك لأن النص إذا لم

يوقظ فينا شيئاً من السأم، فإنه لن يستدعي أولوية البحث عن المعنى. وإذا كان ذلك كذلك، فإن هذا النموذج من النصوص (المختلف عن نص الاستيهام) سيهمله البحث في علم الجمال: إن دراسة معجمية، متوفرة على عدد كبير من الأمثلة والاستشهادات، لتسمح بتحديد ما يكونه « Unhe imlich » وثمة أمثلة تم البحث عنها في حكايات هوفمان («رجل الرمل»، جرى تلخيصها زمناً طويلاً). وفي روايته «إكسير الشيطان»، وفي موضوع «الازدواج» (وقد درسه أوتورانك سابقاً). يقيم فرويد قائمة من العوامل التي «تحول مالم يكن سوى سأم إلى مقلقة غريبة»: الطوطمية، والسحر، والتعزيم، وكلية القدرة للأفكار، والعلاقات مع الموت، والتكرارات غير الإرادية، وعقدة الاخصاء. فالشعور نفسه إنما ينتج عندما تمحى الحدود بين الخيال والواقع في الحياة كما في النصوص. ولكن المقلقة الغريبة أكثر غنى في النصوص مما عليه في الحياة الواقعية. وذلك لأن «ميدان الخيال» معفي من «برهان الواقع». ما يخص ذلك الشعور الذي يحسه القارئ، فإنه «يلد في الحياة الواقعية عندما توقظ بعض الانطباعات الخارجية عقد الطفولة المكبوتة، أو عندما تبدو بعض القناعات البدائية التي تم تجاوزها مجدداً وقد صير إلى تأكيدها». وإن هذا الشعور لمبعث للقلق في القصة الخيالية كما في الحياة. وإذا نظرنا في حركة فرويد، فسنجدها متمثلة في: سأم، وصفحة، وأصل. وتغذي هذه كلها ثقافة عظمى، كما تغذيها قراءة فرويد الأدبية أيضاً.

ولقد اهتم، بعد الأستاذ، العديد من المحللين النفسيين بالأدب، وليس نقاد الأدب. ونجد من ذلك مثلاً أن لاكان قد درس كلاً من باتاي، وكلودل، وغوته، وهيجو، وجويس، وموليير، وباسكال، وبلوت، وموليير، وشكسبير، وفيد كاند. كما درس في نصوص عظيمة «بو»، و «ديراس»، و «جيد» (انظر فهرس «م. ماريني» «لاكان».منشورات بيلفون. ص 275 - 297).

Charles Baudouin



لم نكن لنرى في اللغة الفرنسية، قبل عام 1930، إلا دراسة جاك ريفيير عن بروست، ودراسة فرويد (بعض التقدم في دراسة القلب الإنساني) لكي يطبق التحليل النفسي على النقد الأدبي. ومع ذلك، فقد نشر شارل بودوان في عام 1929 تحليله النفسي للفن. ويمكننا أن نقتطع من هذا العمل الغني أيضاً «الرمز عند الفيهايران»، «دراسة في التحليل النفسي للفن (1924)، «تحليل نفسي لفيكتور هيجو» (1943)، «انتصار البطل»(1952). ويريد «التحليل النفسي للفن» أن يبحث في العلاقات التي يقيمها الفن مع العقد، سواء كانت شخصية أم كانت بدائية، وكذلك عند الفنان المبدع وعند المتأمل العمل»، وإنه لينقسم إلى ثلاثة أقسام. أما القسم الأول، فقد خصص للإبداع. وأما القسم الثاني، فقد خصص للتأمل. وأما القسم الثالث، لوظائف الفن. ولقد وجد بودوان في حوافز الأسطورة «االعقد البدائية». وكان في ذلك، مستلهما من فرويد،وأبراهام، ورانك، ويونغ: «إن المنحى الأسطوري هو المضمون الظاهر لحلم كبير، عقده البدائية هي المضمون الخفي». وبعد أن عرض المؤلف لنظريات فرويد شغل نفسه بعقدة أوديب في الفن. : فلقد وجده في حافز « الأب . المستبد» (دون كارلوس وغيوم تيل لشيلر)، وفي الأخوة الأعداء (بريتانيكوس). ومن المؤكد أن شيلر لم يكن له أخ، ولكنه كان متعلقاً بأخته: «فالحب الذي كان للأم انتقل إلى الأخت، وانصب في بعض الأعمال الخيالية على الأخ المتخيل». ويجعل بودوان كذلك هاملت وأوديب لجونيس (تكلمنا عن هذا الأمر حين تعرضنا لساروبانسكي): لقد سمح هذا الكتاب بتأمل تأملات المختصين بشكسبير، وذلك حين نقرأ في مسرحية الصراع الأوديبي. فالصورة الأبوية تتفكك، كما هي الحال في عدد من

الأساطير إلى اثنين (الأب والمستبد). وإننا لنعلم أخيراً بأن هاملت قريب من موت شكسبير. كما نعلم أن التحليل نفسه يصلح بالنسبة إلى ماكبث، قاتل دونكان. ولنعد أيضاً إلى أوتورانك. إن بودوان يعرض دون جوان (ونجد أن ليبوريلو ليس سوى مزدوج) بوصفه كائناً تهيمن عليه عقد الذنب، التي لها أصول أوديبية، يؤكدها ثأر الفارس الآمر. ومع ذلك فإن الذي يعبر عن نفسه «ليس هو الأوديب في ذاته، وإنما بعض الأوضاع المشتقة من الأوديب، وهي شخصية جداً»: إذا لم نول لهذا الحافز أهمية، فإن الشروح سريعاً ما ستصبح رتيبة، وسننتهي إلى القول إن الاف الأعمال تعبر، في الواقع، عن الشيء نفسه (الأوديب)».

ويعالج بودوان النرجسية بعد ذلك (يسميها النرجسية). وهي تتضمن العودة إلى الثدي الأمومي. إذ «كل شاعر هو نارسيس»، هكذا قال و. شليجل، وإن ليلتذ بعشق الذات. وإنه مثل تولستوى ليظهر هذا الأمر: إن ذكرياته الأولى، حين اكتشف جسده وواجه العالم الخارجي بصرخاته، «لتوجز شخصية كاملة». إن نرجسي تولستوي كائن «متناقض الوجدان»، وذلك لأنه يحب ذاته ويكرهها مرة بعد مرة. إنه يحتار بين «الأنا» و«مثالية الأنا». وثمة عدد كبير من شخصيات تولستوى تمتلك هذه السمات. فهي تأخذها من المؤلف، وإنها لتفرق في الحب بين اللذة الجسدية وبين الحنان . الذي هو حنان بالنسبة إل الذات: «ومن هنا نرى أن أبطال تولستوى. وخاصة هؤلاء الذين أسقط نفسه عليهم بشكل مكثف . لايستطعون تحليل مشاعرهم في الحب من غير أن يستنتجوا أنه لايوجد هنا سوى فئات من الذات. ولنفكر بالسوناتا الرائعة لكلوتزر»، ولنتأمل كذلك القدرة الكلية للفكر التي تطبع نفسها في إيدولوجيا الروايات، وفي «العمل السببي للأفكار»، وسنجد أنها ذات أصل نرجسي. فعدوانيتها ترتد ضد الروائي الذي يعذب نفسه. وهذا ما يحدث«أزمات أخلاقية مأساوية،وتصعيدات مشبوبة العاطفة». إن تحليل بدوان

ليسمح إذن بفهم علم النفس وفهم سلوك أبطال تولستوى،ولكنه يسمح أيضاً (بعد ذلك رانك) بفهم العديد من الأعمال التي تعالج موضوع «الازدواج» (موسيه، أندرسون، هوفمان، جان بول، وايلد، موباسان،بو، دوستويفسكي): فهو يشترك مع الحوافز الكلاسيكية للنرجسية، مثل الذاكرة، أو الخوف من الشيخوخة، كما يشترك مع البطل الذي يعذبه ازدواجه: وإن الكتاب الذين اختاروا هذا الموضوع قد عانوا في حياتهم من الهلوسات، ومن ازدواج الشخصية، ومن العصاب، كما عانوا أحياناً العته.ذلك لأن «التكوين العدواني» للنرجسية «يسقط نفسه في المزدوج» ويعطيه «هذا المزاج القلق والمفزع». وكما هي الحال عند فرويد، فإن التحليل النفسي عند بودوان وعند رانك يسمح بفهم بعض صعوبات معنى النصوص وتخفيضها. ولكن النرجسي يتحد عند الفنان مع الانكفاء على الذات، ومع «مكونات سلبية» أخرى تشكل «عقدة استقالة». وهكذا يستطيع الفن أن ينتمي في وقت واحد إلى «أخطر انكفاءات العصاب المرضي» وإلى «المطامح الانسانية الأكثر فرادة»: فالحالة الفنية تشكل «تعادلاً ثميناً للغاية وغير مستقر».

ترتبط النرجسية مع الاستعراض ذوقاً، ومع «عقدة المشهد»: ونموذج ذلك أيضاً هو تولستوى، أو روسو. فموضوع العري . أو الزينة الفاخرة . يفهم هكذا. وإن الأمر الثاني ليترجم الكبت، ولكنه يعبر أيضاً عن الرغبة في شد الانتباه. وينشأ العقاب عن هذا (أوديب، أوريون، وموضوع الرؤية المحرمة: أوريدييس، بسيشيه). فالاظهار والاخفاء يتصلان بوساطة الكبت، تماماً كما هي الحال بالنسبة إلى النظر والمعرفة (فانسي، تحليل فرويد). ولكي يحصل فهم أفضل لـ «عقدة المشهد»، يحلل بودوان «وعي» فيكتور هيجو (أسطورة العصور). وإن دراسة هذه القصيدة الخاصة لتتأسس على دراسة الرموز من خلال مجموع أعمال هيجو. التي نشرها المؤلف فيما بعد)، وذلك لأن «عمل الفنان يجب أن يكون منظوراً إليه بوساطة

التحليل بوصفه جسماً حياً، يعد كل جزء فيه من وظائف المجموع ولا يدرك إلا به. وهذا يعني أنه لايمكن تحليل قصيدة من القصائد تحليلاً عميقاً من غير العمل الكلي للشاعر». فالمنهج يقوم على تحليل «كوكبة من الأفكار». وإذا كان الموضوع المركزي للقصيدة هو قاتل الأخ، فإنه يتناسب ممع «عقدة مهمة لهيجو»، الذي كان في السنوات الأولى لحياته يتنافس مع إخوته وأخواته. وإن هذا الذي كبت بعد ذلك، قد ترك «آثاراً عميقة غير واعية». ففتكور هيجو (هان الاسلاندي، كازيمودو) يعكسون صورة الطفل المشوه الذي كان يخاف أن يكونه. وإن الغيرة من إخوته لتوجد في عدد من القصائد، حيث ينشأ الشعور بعقدة الذنب، والذي يظهر في «الوعي» مرتبطاً بحافزين مهمين هما «المطاردة» و«العين».

إن حافز المطاردة «محمل بطاقة عاطفية قوية». وإنه ليوجد في العديد من القصائد («عقاب الخوذة»، و«ملك غاليس الصغير»، و«قاتل الأب»، في أسطورة العصور). وإنه ليوجد في وقت واحد مرتبطاً بالعقدة الأخوية والأبوية، وإنها لحافز يعبر عن تناقض وجداني أكيد (ومن هنا تنشأ الحاجة إلى الأطروحة المناقضة)، ولقد ينصب أحياناً على نابليون. وأما «المكون السلبي» للشعور، فسيتثبت على نابليون الثالث: فهيجو هارباً يجد السعادة، وبهذا يكرر نموذج شاتوبريان. ويعبر هرب كابين عن «الهرب أما م الأب» وعن «العقاب الذاتي غير الواعي». وأما مايخص رمز العين، فإننا نعلم أهمية موضوع الرؤية عند هيجو. فذكرياته الأولى ترتبط بالنظر، وبالاستعراض. وإنها لتنتج «نسقاً من الأفكار مصاحباً بانتظام لعقدة الذنب والقلق»: إن «المكون السلبي ليتسامى في المسرح وفي الغنائية الذاتية». وكذلك فإن «المكون الايجابي ليتسامى من جهة في الخيال المرئي، كما يتسامى من جهة أخرى في القلق الغيبي». وإن إرادة القوة التي تعوض الشعور «بالنقص البدائي»، لتختلط «بغريزة الرؤية، المرتبط بالجنس الطفولي، والفضول

المحرم»، وبالمعرفة. «فالقوة» و«المعرفة» هما سمتا العين. وإن بودوان ليجد لها حضوراً في عدد من الشواهد الموسومة في الحالتين بشعور من عقدة الذنب، والعقاب (ترتبط تلعين بالثأر). تقوم تقنية تحليل الشعر إذن على «ربط حوافز القصيدة الأساسية فيما بينها»، وترجمتها، والعثور عل العقد الأصلية تحت موضوعية الشاعر ووعيه الباطن، الذي لاتتطابق عقدة الذنب عنده مع «خطأ واقعي»: ففي عيون الأنا المثالي «تكون الغرائز المقهورة مذنبة بنفس القدر الذي تكون عليه الأفعال التي كانت ستنتهي إليها لولا أنها قهرت». ولقد نعلم أن الأنا المثالي يكون عنيفاً بمقدار مايكون القمع قوياً... وهكذا يكون الندم كثيفاً عند العصبيين المصابين بوسواس مستحوذ ، كما يكون عند المذنبين الحقيقيين». ولقد سمح التسامي الفني لهيجو أن ينجو من العصاب الاستحواذي.

إن التحليل النفسي للفن يظهر نفسه إذن قادراً على إعادة بناء «مكونات العمل» ليس عن طريق المخطوطات (وهذا هو موضوع منهج آخر)، ولكن عن طريق السيرة: ثمة انطباع حديث يجعل «عدداً من العناصر المستعارة من الماضي تهتز، كما يهز الوعي الباطن وإن كان عميقاً». ويتشكل حول هذا المثير المرتبط بالعقد، جسم العمل . ولذا يجب على التأويل في التحليل النفسي أن يتكون حول هذا المثير. فالعمل ليس فقط «تعبيراً عن العقد»، ولكنه أيضاً استجابة لوضع حاضر، أو حديث، وإنه «ليجهد في استيعابه» وهو من أجل هذا يقيم «بينه وبين العقد الموجودة علاقات متناغمة وغير متوقعة». وإن تحليل بودوان، الذي ينصب في هذه الحالة على قصيدة وعلى شاعر (قام بتحليله تحليلاً نفسياً) ليكون سعيداً على وجه خاص، وذلك لأنه ينجو كما ينجو العمل الفني نفسه من المكان العام للإنكفاء.

ولقد تم تكريس الجزء الثاني من هذا العمل المهم «للتأمل»، أي لرد الفعل «شبه الواعي» للقارئ، والذي أهمله النقاد إلى الآن. فالمنهج هو منهج اشتراك الأفكار الكاشف عن الوعي الضمني، وذلك بشرط معرفة الشخص الذي يشترك، أي بتحليله: إن المريض «يشترك في عمل فني بدلاً من أن يشترك في حلم». وثمة سلسلة من الملاحظات عن الحالة الموضوعة إزاء الأعمال، تقود إلى «نتائج»: يبدو العمل مبيناً من الرموز التي يختارها المتأمل نفسه. ولذا، فإن العمل يعبر من أجله عن عقده الخاصة. وسيكون هذا اعتقاداً بأنه المؤلف، أو بأنه حلم فيه». وأما القراء، فإنهم يحققون بوساطة العمل ميولهم غير الواقعية، وسيسقطون فيه صراعاتهم وحلولهم (ومن هنا ينشأ انطباع بالمتعة). والمشكلة الأساسية هي مشكلة الاتصال بين المؤلف والقارئ، وذلك «على مستوى الوعي الضمني»: يحصل الاتصال خاصة عندما يحتوي العمل على «صور نموذجية للعقد البدائية» إذن المشتركة بين الجميع». ولكن المتأمل يسقط في العمل أيضاً عقداً وصراعات شخصية لا علاقة لها بعقد الفنان وصراعاته.

وتشير هذه الدراسة إذن إلى القرابة بين الفن والحلم: إن العمل «يدفع إلى الحلم»، أي إنه يشرك صوراً وأفكاراً. ولكن لايضيع أصلهم عن النظر. وإنه «ليعطي ويأخذ من غير توقف»، وذلك لأنه يحدد «حقلاً محدوداً للوعي». وأما القارئ، فهو مدعو إلى خليط من الانبساط والتيقظ، ناتج عن «الإيحاء» (يعد الايقاع واحداً من الطرق الأكثر بدهية لهذا النوع من التنويم المغناطيسي). إن الصور الفنية، كما في الحلم، تخضع إلى قانونين اساسيين للتكثيف والانتقال. وهذا يعني أنها من جهة أولى، تكثف في رؤية واحدة عدداً من حقائق الواقع المشكلة للعقدة. كما يعني ، من جهة أخرى، أنه قد تختفي، في هذا التركيب، بعض العناصر خلف عناصر ثانوية، تتلقى النبر عوضاً عنها، وذلك تحت تأثير الكبت. ويجد التحليل

النفسي بعد ذلك الفكرة الأروسطية عن التنفيس، والتطهير ، والتسامي. ولذا، فهو يدرس عند الإنسان وفي العمل «التراكمات» و«اسقاط الحمولات» ذات الطاقة العاطفية. غير اختلاف الفن عن الحلم يكمن في أن الفن يسقط المتخيل على الواقع، وأنه يصل نفسه مع الآخرين، ويجعلنا نخرج من أنفسنا» فهو يتسامى بوصفه وسيلة للتعبير، ولكنه يتواصل.

إن هذه الدورة التي يقيمها المنحى الجمالي، لتؤسس النقد: «إن العمل الفني ينقل لغة ويعلمها». ولكن هل ينقل صوراً؟ نعم، ولكن صور الكاتب وصور القارئ لاتلتقي، وذلك لأن الاتصال لايكون كاملاً أبداً. فهو ليس انتقالاً من لاشعور إلى لاشعور. ولكنه يصبح كذلك في المنطقة «البدائية من الوعي الباطن الجماعي»، والذي يعبر عن نفسه رموزاً وأساطيراً. وإنه ليمكث في الوعي، ذلك الذي يميل التحليل النفسي إلى إهماله. ولقد أرادت السريالية أن تكتفي بالمستوى الأول، مقدمة «مادة جميلة» تبقى ترجمتها بحاجة إلى التنفيذ. وإن اللجوء إلى الأسطورة، ليس هو الآخر دواء ناجعاً: إذ يجب «العيش فيها ثانية وإعادة ابداعها مرة أخرى»، وذلك بعد أن يلقاها المرء، ليس في ثقافته، ولكن في وعيه الباطن، وبشكل «يعطي فيه نسغ الأعماق حياته إلى التجريد نفسه». ويوجز بودوان عندئذ خط سير الفنان: «إن المبدع، بعد فترة غاص فيها عميقاً في التعبير الصادق عن مشاعره الأكثر حميمية، يصادف مقاومة غير متوقعة، وينتهي إلى طريق مسدود لايستطيع أن يخرج منه إلا بالعثور على صيغة لفن أكثر موضوعية وأكثر شمولية: وتبدو حينئذ هذه الموضوعية بوصفها خلاصاً حقيقياً».وعلى العكس من ذلك، إذا كان شيلر قد هجر خلال أزمنة طويلة، الابداع الشعري، فذلك لأنه لامس حوافز غاية في الموضوعية الحميمية». وعندئذ نجى فيما بعد، في دون كارلوس، من السأم الأوديبي رافعاً نفسه إلى مستوى «مأساة سياسية ذات فائدة عامة».

إن العمل مصنوع من الرموز. وإن الرموز لتجمع عناصر «بدائية، وغريزية، وطفولية» ثم تجمع عناصر «مستعارة من الحياة العاطفية الشخصية»، وإنها لتجمع أخيراً عناصر عليا ذات نظام أخلاقي، واجتماعي، وفلسفي وديني». و«هكذا نجد أن هيجو في قصيدة «الوعي» يصب على الفكرة الأخلاقية التي هي موضوع القصيدة، طاقة مختلف العقد التي فككها تحليلنا في هذا الكتاب». وهذا يعني أن النقد يجب إذن أن لايبحث عن معنى عمل من الأعمال فقط في «العقد»، ولكن أيضا في «الانزياحات» و«التساميات». وإلاّ يكنْ ذلك، كما أشار بودوان بحق، فإن «كل الأعمال ستنقاد إلى بعض النماذج المتطابقة دوماً» (أوديب، الإخصاء، إلى آخره). ويجب على المرء أن يقرأ في صيرورة الإبداع الجهد «لإحراز غلبة على العقد والجهد لتفسيرها». وهذا هو («التسامي»، أي أن«الجميل هو المرغوب عندما يكف عن أن يكون مرغوباً فيه، لكي يكون، مع البعد، موضع تأمل ».

ويدرس بودوان في «انتصار البطل» ست عشرة ملحمة، وذلك لكي يتعرف إلى سيناريو بدائي، وأسطورة أصلية، و«صورة مجردة، هي صورة بيرسيه إذ يقتل التنين لكي يحرر أندروميد». وإن كل استرجاع لهذا السيناريو «ليتسامى به» من غير أن نعرف وعي الفنان الباطن؛ ولكننا نحزر أن «العناصر الشخصية «تطيل المعطيات الجمعية. «فالجنة الضائعة» نفسها «عند ميلتون أعمى، لاتكون سوى شيء واحد مع النور الضائع». وإننا لنرى أن قراءة موزونة للتحليل النفسي تمهد لمناهج أخرى، من غير أن تفرض إقصاء ما.

3 شارل موورون والنقد النفسي

وإن هذا لهو ما يفكر فيه موورون أيضا، والذي يبدو أنه يتابع عمل بودوان (الذي يستشهد به في التحليل النفسي لمالارمية).وكان يوجد قبل هذا الناقد «ادغار بو المشهور، دراسة في التحليل النفسي «لماري بونابارت (1933)، كما كان المأسوف عليه «فشل بودلير» للافورغ (1931).

إن عمل موورون الذي يجب أن يوضع في الموضع الذي يستحق، أي الأول، ليحتوي على ثلاثة أقسام. فهناك، في المرحلة الأولى، بحوث مترددة: فبالاضافة إلى كتب في علم الجمال نشرت في لندن («الجمال في الفن والأدب» 1927. «عـ م الجمال وعلم النفس» 1935)، نجد الأعمال الأولى في التحليل النفسي، «مالارميه المظلم» (أعيد نشره عند كورتيه في عام 1968)، «نيرفال والنقد في التحليل النفسي» (منشورات Cahier du sud ،1949)، «الوعي الباطن في عمل راسين وحياته» (1975)، «النقد والتحليل النفسي لعمل ميسترال»(1953)، «مدخل إلى التحليل النفسي لمالارميه» (1950 - 1963، النص الفرنسي 1968). ثم جاءت الأطروحة الكبرى التي اقامت المنهج بدقة («من الاستعارات المستحوذة إلى أسطورة شخص، مدخل إلى النقد في التحليل النفسي» (بودلير، نيرفال، مالارميه، فاليري، كورني، موليير . 1963). ثم جاءت التطبيقات بعد ذلك: «النقد النفسي للجنس الهزلي» (1964)«بودلير الأخير» (1964). «شخصيات فيكتور هيجو» فيكتور هيجو الأعمال اكاملة جزء 2، منشورات Club Francaise du livre ، 1967). «فيدر» (1968). «مسرح جيرودو» (1971).

يطرح مورون في مدخله إلى التحليل النفسي لمالارميه (الطبعة الأولى 1950. ومزيدة 1968)، مبدأ أهمية «الحدث» الذي قد يتم نسيانه: عندما كان عمره مالارميه خمس عشرة سنة، كان يتيماً. فقد ماتت أمه وهو في الخامسة من عمره، وماتت أخته وهو في الثالثةعشرة. ويقود هذا الحدث إلى شرح حياة الشاعر وعمله: «يجب تحديد دور هذه الهزة الوجدانية الأولى، واكتشاف الأشياء والرموز، ومتابعة خيط الأفكار المشتركة. وباختصار، يجب دراسة شبكة عقدة المشاعر والتعابير التي كان موت أخته يحتل فيها المركز الوحيد في المكانة على الأقل». وحينئذ، يجب العودة إلى «التحليل النفسي»: لدينا صدمة من جهة أولى، ولدينا في القصائد، من جهة أخرى، «شبكة من الصور الثابتة... التي تتكرر من قصيدة إلى قصيدة» (وهذه الصور هي التي درسها مورون من منظور الموضوع في كتابه «مالارميه المظلم»، 1941). ويجب أن تتميز هذه الشبكة من المشتركات (مثل الضفيرة، الشعلة، شمس الأصيل، النصر العاشق، الموت) من «هندسة ثابتة» تتخفى تحت هذا «المعنى المقروء»، والتي تصدر عن الوعي الباطن. وإننا لنجدإذن تمييز التحليل النفسي قائماً بين «المضمون الظاهر» و«المضمون الباطن». وإذا كان ذلك كذلك، فإن ما يبحث عنه مورون إنما هو منهج في التحليل يقف بين نقد سانت بوف ونقد لافورغ القائم تماماً على التحليل النفسي (عن بودلير)، وكذلك نقد ماري بونابارت (عن بو). وهنا تطرح مشكلة التحليل نفسها. إذ ستنقصها الأسرار التي تحمل إلى المريض خلال عدة سنوات كتلة عظيمة من المعلومات. وسينقصها التحويل أيضاً. وكما هي الحال بالنسبة إلى فرويد أو بدوان، فإن مورون يعترف إذن بأن على المرء أن يرضى «بتأويل المادة الأدبية» مستخدماً تجربته الطبية أو العلمية: أي القصيدة، وبعض المعلومات في السيرة. وأخيراً، فإن الناقد الأدبي «لايبحث عن تشخيص للمرض» بتجوازه للعوارض كما يفعل المحلل: إن «العرض» في النقد الأدبي يكوّن العمل الفني. وإن المهمة لتختصر إذن في تشكيل شبكة

الصور، والمشتركات، و«الأنساق الاستعارية»، ثم في اكتشاف «العقدة التقليدية» من تحت كل ذلك. وما كان هذا هكذا إلا لأن الرمز يعبر في وقت واحد عن «الوعي الباطن التحتي» وعن «الروحانية العليا». وستكون خاتمة الكتاب هي أن «استحواذ الأم والأخت الميتتين لايحدث عمل مالارمية، كما أنه لايشرحه أيضاً، ولكنه يعينه، ويثبته من الأسفل». فإذا كانت القصائد كلها مختلفة، فإن الوعي الباطن رتيب. ومع هذا المركز يبني، ويسحر ولكنه لايحول دون تحرر الفنان (الذي إذا كان عبد استحواذه فسينتحر). وهكذا، فإن القصيدة ستذهب «من الاستحواذ إلى الأسلوب». وكلاهما ثابت، وخالد، مروراً بالتحول، ومن خلال الدوام الزمني لجملها. وبالتأكيد، فإنه ليس الاستحواذ، ولا المعنى المدرك عقلاً يشرحان كل شيء. ولكن ماذا سنربح إذا تجاهلناهما؟ إن هذه الدراسة التي تابعت تطور الاستيهامات عند مالارميه من قصيدة إلى قصيدة من غير أن تنظر إلى العمل بوصفه وحدة زمنية(وهذا إجراء اتخذ مؤخراً بخصوص «بودلير الأخير») قد مارست سيطرة هائلة وولدت، كما يُظهر هذا غالباً تاريخ النقد، كتباً من غيره ما كان لها أن تكون عايدا سيليير، وحتى ريشار الذي إذا كان ينقد مورون في أطروحته، فإنه أيضا لايعيد بناء كوكبات من الصور).

لقد ركز شارل مورون منهجه بدقة في كتابه الضخم «من الاستعارات الاستحواذية إلى الأسطورية الشخصية : فكتابه «مالارميه المظلم» حمل إليه الاستعارات، بينما حمل كتابه «التحليل النفسي لمالارميه» الأسطورة الشخصية. ويبقى اقتراح التركيب بين الأطروحتين.

إن التحليل النفسي للنقد مستقل عن العصر، وعن الجنس الأدبي موضوع النظر. ولقد يعني هذا أن نقطة التطبيق فيه شاملة. ولكن إذا وضعناه في جغرافية النقد، التي تعتد بوسط الكاتب وتاريخه، وبشخصيته وتطورها، وبلغة العمل،

فسنجد أن هذا النقد يضع نفسه في القسم الثاني الذي يشكل جزءاً منه. وذلك لأنه يتجه إلى شخصية الكاتب غير الواعية. ومن جهة أخرى، فإن النقد التقليدي لايدرس الوعي الباطن، بينما يدرس التحليل النفسي الوعي الباطن المرضي. ويبحث النقد المضموني (ريشار، بوليه) عن «أنا» عميقة، ولكنه يظل متميزاً من التحليل النفسي. وتكون هذه «الأنا» في النتيجة سيئة التحديد. ثم إن التحليل النفسي للنقد يرى أن التحليل النفسي علم ضروري للمعرفة وللاستعمال، ولكنه لايتطلع إلى الشفاء. ذلك لأنه يستخدم التحليل النفسي لكي يربط علماً بفن. ولذا فهو يبحث عن «الأفكار غير الإرادية المشتركة تحت البنى التي يريدها النص». وإنه ليشكل بهذا شبكة غير مرئية. وإن الضمانة التي يعطيها «علم حقيقي» لتسمح بسبر حدود الوعي والوعي الباطن، وذلك بالغوص في هذا الأخير.

وسيكون نظا م التحليل كما يلي: يؤدي التركيب الشكلي للنصوص إلى شبكات المشتركات وإلى مجموعات الصور الاستحواذية وغير الإرادية. وإننا لنبحث بعد ذلك من خلال العمل، عن تغيرات هذه البنى التي ترسم صوراً أو أوضاعاً، وذلك بشكل يساهم في إبراز «أسطورة شخصية». وإن هذه الأسطورة الشخصية لتحيل إلى الشخصية غير الواعية للكاتب. كما تحيل إلى وضع مأساوي داخلي، تغيره من غير انقطاع عناصر خارجية، ولكنه وضع معروف ومستمر دائماً. وإننا لنبحث أخيراً (ولكن الحال كان على العكس من ذلك في الـ «مالارميه») عن المماثلات لحياة الكاتب. وإذا تأملنا، فإن المنهج يقترح إذن تركيباً يجمع بين لغة الوعي ولغة الوعي الباطن. ذلك لأن اللغة تؤلف بين منطق متعدد في آن واحد، مثل النقد الذي ينتقل هو نفسه من الفرويدية إلى الأدب.

إن التحليل النفسي للنقد (لو كان الإجراء مستخدماً دائماً، لما كانت الكلمة، فيما يبدو لنا، ستستعمل إلا من قبل مورون نفسه) قد اصطدم بانتقادات نظرية.

فجينيت في كتابه (صور، 1963) عاب عليه علمويته. ودبروفسكي (لماذا النقد الجديد؟). رأي أنه يهدم استقلالية العمل (وهذا نقد يمكننا أن نوجهه إلى أي منهج بنيوي). وذلك لأن مورون يخلط إرادياً مختلف أعمال مؤلف من المؤلفين في عمل وحيد، ويهدم الجنس. والسبب لأن مسرح راسين لم يعد مسرحاً، ولكنه غدا كابوس راسين. وعاب عليه أخيراً، أنه لم يعد يتصور العمل بوصفه مشروعاً يتجه نحو المستقبل، ولكن كما لو أنه كان إعادة تناول لموضوع وحيد.

ويبقى أن نقول إنه لايصح الحكم على منهج من خلال افتراضاته المسبقة فقط، ولكن من خلال تطبيقه. وإننا سنظهر كيف يعمل إذن انطلاقاً من أمثلة ثلاثة، نستعيرها من هيجو، وراسين، وجيرودو. يؤكد مورون في «الشخصيات عند فيكتور هيجو» (1967) أنه ثمة ميدان تختلط فيه الرواية والمسرح، إنه ميدان الحلم: «إن الدراما في الحلم لتفترق عن الدراما الحقيقية في هذا، أولاً إنها ذاتية المركز وموجهة توجيهاً عاطفياً، وتقودنا هذه الفكرة مباشرة إلى النظر إلى البطل، الأنانكي عند هيجو». فالبطل هو الشخص «الذي تتقاطع فيه كل العلاقات الفعّالة» (في الملك يمزح، ليس فرانسوا الأول، ولكنه تريبوليه، كما رآه فيردي جيداً). إننا نباشر بتركيب الأبطال (تريبوليه، كازيمودو، فرولو)، ثم نأتي بعد ذلك إلى تركيب أبطال الحكايات الذي يكشف عن «الاستيهام التحتي». فالأناكي (أو القدر) يمثل «علاقة الأبطال بحكم من غير استدعاء ولاشفاعة يمكن تصورهما. وإنه ليلاحظ بوصفه «حضوراً مقلقاً، يحيل إلى «واقع غير واعي[....] جبري على الرغم من أنه خفي، ويظهر إما من خلال انفعالات (الغيرة، الثأر)، وإما من خلال اسقاطات على الآخر (شخصية أو شيء محتوم)، وإما أخيراً، من خلال أحلام معاشة ومؤسساتية (القتل الجماعي والمشروع، الاضطهاد، القصاص، التعذيب، الكهوف الجزائية، الحكم بالإعدام)». وعندما يكون ثمة التباس (عناية إلهية أومصيبة، جافير

كلب حراسة أو ذئب، محب للعدل أو مجرم)، فإن هذا يعني أن الأصل الساخر يؤكد نفسه: التباين أو الأطروحة المضادة. «فالحلم هو الذي يبدع الصور ويتحد مع الفكر الواضح». وما دام الحال كذلك فإن مورون يتابع التدبير الاستيهامي من خلال القصص الأولى، أي حوالي عام 1830، وذلك بدءاً من «لوكريس بورجيا «لى بورغراف في رواية البؤساء ، وفي عمال البحر، وفي الرجل الذي يضحك. وإننا لنرى أن المنهج مهتم بالتكوين، وبتسلسل الأحداث، وإن كان في بعض الفترات يطابق المؤلفات لكي يستخرج منها بنية مشتركة. إذ يجب على «البطل والبطلة أن يهبطا نحو موت قدري». وإننا لنجد أن رواية «نوتردام دي باريس» توحد «نظامين من أنظمة الفكر: الاستيهام والوثائق»، وإننا لنعبر من نوتردام إلى باريس من خلال الفضاء وعلم النفس (المتدين والعلماني): فالأثر التذكاري ينظم كوارث الأبطال. وإننا لنراهم جميعاً في عزلة، كما لو أن جراحاً قديمة جداً قد استيقظت عند مبدعيهم. وإننا لنلاحظ، من عمل إلى عمل، أن الشخصيات «تنتظم بحسب مظهر نفسي ناتج عن الصراعات القديمة جداً». فتكوين البؤساء إنما تم «من الداخل إلى الخارج»، وذلك انطلاقاً من «حلم مركز وموجة»: فالأوضاع المأساوية تلد من توتراته الداخلية. وإن هذه لتتطلب شخصيات. وإن ذكريات المؤلف، سواء كانت ملاحظات أم قراءات، لتقدم ذلك «(هنا يعتمد مورون على الدراسات التكوينية لكل من دورديه وروبير عن المخططات). ويتجه الاستيهام نحو خاتمة مأساوية، ولكن ثمة «آلية دفاعية مضادة للقلق قلبت هذه النهاية السوداوية لكي تحولها إلى نصر وتعظيم». وإذا كان البطل في عدد من المؤلفات يعتزل، ويضحي، ويكفر عن ذنبه، فذلك لينقذ من الأنانكي زوجين شابين أو لكي ينقذ أطفالاً. ولقد نرى أن القلقين الأساسيين هما «الخوف من الآخر» و «الخوف من الشر». وإن هذه النتائج التي نحظى بها انطلاقاً من النص وحده، لتوضع في مواجهة سيرة حيا هيجو: كان يمكن له أن يقع ضحية غياب أمه خلال أربعة عشر شهراً، وهو لم يتجاوز من

العمر ثماني سنوات. ولقد بين التحليل بالفعل، خلال السنة الأولى من حياة الطفل، أن هذا الغياب يستطيع أن يحدث أضراراً عظيمة: «أعتقد أن هذه الوقائع هامة، يكتب مورون- وإنها لتكتفي في شرح قلق الذهان الهذياني أمام قدر عضال». وهذا ما سيكونه «الجدل الذي يوحد بين حياة وإبداع من خلال الحلم». وإنها لنتيجة يستنتجها مورون بعد أن قص أثر الأزمات الكبرى في حياة هيجو (المراهقة، موت الأب، هجران اديل). وبمقدار ما تكون شبكة الاستحواذات المتجسدة في شبكة الشخصيات مدروسة بدقة، وأصالة، وقدرة، فإن هذه الفرضية الأخيرة تستطيع أن توضع موضع شك: ولكن لايعتد بهذا كثيراً بالنسبة إلى معرفة العمل.

تضع الدراسة عن «فيدر» (1964 - 1965، والمنشورة في عام 1968) مسلمة مفادها أن «المأساة المسرحية استيهام. وأنها تمتلك معنى وجدانياً برهن عليه المؤلف وكذلك يجب أن يكون في نظر المشاهد». ويقدم المشهد إذن «فضاء ذهنياً» تمثل فيه «مأساة نفسية»، وبالطبع شيء اخر. ولكن ما يهتم به مورون، الذي لايقصي مع ذلك أي شكل من أشكال النقد، إنما هو أصل العمل في داخل الذات، والذات غير الواعية. ومن هنا فإنه يجب على المرء لكي يكتشف الأسطورة الشخصية (أو الاستيهام) لراسين، أن يباشر النظر في الأوضاع المتراكبة. فالبطل المركزي في كل من «باجازيه» و «أندروماك» و«بريتانيكوس» يهرب من «امرأة مستحوذة، وغيورة، ومسترجلة»، ويرغب في «امتلاك كائن ضعيف، من غير حول، وأسير»: وإننا لنجد خلف هذه الأوضاع الاستيهام نفسه: إنه عقوبة الرغبة في العشق. ويدخل ميترايداد عنصراً جديداً، هو «عودة الأب» الذي يهيمن على حق الحكم والعقوبة: وما دام الحال كذلك، فإن القتل يصبح «اخلاقاً، والاستيهام تكون له قصة. وإذا تمعنا، فسنجد أن بنية «فيشر» تنتج الترسيمتين. فالبطلة التي هي في الوقت نفسه غير محبوبة ومذنبة توضع في عداد العاشقين المهجورين

(إيرميون). و«إبوليت تتقصى ريسي وتبعد فيشر»: وإذا قمنا بالترجمة، فإن الاستيهام يكون «استيهام المراهق الذي لايقوى على الخلاص من تعلق تم تجاوزه بالأحرى». وأخيراً، فإن الأب الراسيني (على عكس الأب عند كورنيه) أب لايعرف الحب ولا الشفقة: أداته في العقاب، أنه يعاقب «ذنب العشق» بـ «قلق الهجر» والموت في الوحدة. ولكن قلق الهجر سابق على الشعور بالذنب: «حين يهجركم الأب، فإنه يترككم من غير دفاع أمام الأم المستحوذة التي ورثت السلطة والتي نريد أن نعوضها بإمراة أقل قلقاً». وإنه ليضاف إلى هذا «ندم الهجر» الذي «يعزز الأوديب». غير أن هذا لايمنع مطلقاً هذه الأسطورة الشخصية من أن تتواشج مع التقليد الأدبي والأساطير الجماعية.

وسيكون المثل الأخير مستعاراً من «مسرح جيرودو». يعيد مورون بناء البنى المأساوية من مسرحية إلى أخرى: إنه يأتينا مثلاً بوجوه نسائية رائقة، وأخرى مشؤومة تتصل بالكذب، والزنى والدعارة. وإنه ليقرأ في العالم المتناغم «مأساة داخلية»، و«قاسماً مشتركاً» لكل ترسيمات الآثار المستقصاة من عمل إلى عمل. فالذات المنقسمة وغير المبالية والمتجهة نحو الواقع، والمؤثرة، والمثبتة على الأم والطفولة، إن ذاتاً كهذه لتتطور بشكل «يندر فيه جزء من الشخصية من غير هوادة بإبدال الحنان الأمومي بغرائز جنسية غير أخلاقية، وتكون في الجزء الآخر من الشخصية عاشقة أو عدوانية. وهذا الصراع الداخلي نفسي، وليس صراعاً اجتماعياً على الاطلاق». وهكذا يكون دفاع «الزوجين النقيين» نضالاً ضد القلق الصاعد. ويشير مورون إلى سمات أدبية، أنشأتها البنى، وبنتها الأطروحات التركيبية التي تبقى صحيحة حتى وإن اعترضنا علىالهبوط إلى الوعي الباطن، أو اعترضنا على الفكرة التي «كبحها» جيرودو بالعدوان الهتلري، مثل «الجنس» إلى درجة أن أعماله المنتمية إلى ذلك العصر كان يسمها «الهروب نحو اللاواقعية».

وتستطيع قراءة موررن أن تكون قراءة شخصية بالنسبة إليه. ولذا، فهي تستحق الانتباه، والتقدير، والتقليد أحياناً، وان كانت الاستعارات المستحوذة تفرض نفسها بصورة أكثر بدهية من فرضية «الأسطورة الشخصية».

4 التحليل النفسي للنص

يتساءل جان بيلمان نويل فيقول هل يمكن أن نقرأ، متخذين فرويد عوناً، مدونة «أدبية» ونضع المؤلف جانباً وننساه؟. إنه ليرى هنا مستقبل البحوث في «التحليل النفسي للأدب» (الأدب والتحليل النفسي، 102-103). وإنه ليرى كذلك أن هذا المذهب الجديد يـُدعى «التحليل النفسي النصوصي» أو «النص التحليلي». ولقد تساءل بيلمان نويل من قبل في مقال له فقال إذا لم يكن من الممكن إجراء تحليل نفسي لا للكاتب ولا لشخصياته فماذا يبقى غير «التحليل النفسي للنص» ؟ «التحليل النفسي للحلم عند سوان» (مجلة شعر، عدد 1971,8، وقد وضعه في كتابه «نحو الوعي الباطن للنص «منشورات PUF، 1979). إننا سنفترض إذن وجود «وعي باطن للنص». لايختلط مع الوعي الباطن للكاتب.

يحدد بيلمان نويل في «الحكايات واستيهاماتها» (منشورات 1983،PUF) بأنه يريد أن يراقب «كيف تترتب المثلات الاستيهامية في الحكايات وكيف يأخذها القارئ أو المستمع على عاتقه». أما هي حالة الحكايات فلن يعيقنا كاتب نضعه بين معكوفتين، وذلك لأنها مجهولة. ويمكن مباشرةً دراسةٍ من هذا النوع عن طريقين: يتماثل الطريق الأول مع الطرق التي جئنا على دراستها. وإنه ليستلزم أن نطبق على النص «شبكة المتصورات والصور الفرويدية. فالحلقات السردية تمثل نوعاً من التجسيد لترسيمة معروفة جيداً. وإن التنكير الذي يسوس إبداعهم ليلجأ إلى إجراءات مبوبة»، وهذا هو ما فعله جون بالنسبة إلى هاملت أو بالنسبة إلى

مارسيل موري، وهو الشيئ الذي فعله سيمون فيرن بالنسبة إلى جيل فيرن، وهو أيضاً ما طبقه فرويد، إذ كان الأول، على «الغرافيدا» لجانس. ولكن الناقد يلاحظ بأنه لم يعد ثمة شيء نربحه بمثل طريقة الشرح هذه: فالفرويدية لم تعد بحاجة إليها، وإنها أصبحت غنية بالمادة. وإن الأدباء ليعترضون بقولهم إننا سنكتشف الأسرار نفسها، والأوديب، والنرجسية، والفساد. ونأتي إذن إلى المنهج الثاني، أي إلى «النص التحليلي» الذي يريد «أن يظهر رغبة غير واعية وفريدة في نص فريد». ذلك لأن قرادة كل قارئ تلتحم مع كل نص، وإننا لنرغب أن نصل إليها.

إن ما يجعل هذا النوع من التحليل ممكناً، هو أن الرسالة التي تفترض وجود باث ومستقبل، حتى وإن كان أحدهما «غائباً أو مجهولاً، فإننا » نستطيع أن نصل إلى المعنى من جاذ ب واحد.«وإن الناقد سيصل إلى «آثار حقيقة التنظيم غير الواعي الذي يبعث الحياة في النص، وذلك لأنه يجند هذا نظامه غير الواعي بالذات». وإن «الآلية التي يستند إليها لتعتمد على قوة الأداء التي تخترق كالكهرباء) العبارة». إذ ثمة صوت داخل النص يقول لي: «الا ترى، بأنك أنت الكائن هنا». وتؤلف في الواقع، قراءة «النص التحليلي» بين المنهجين: إنها تحل طلاسم الحكايات باتباع الصور. ثم يأخذ مرة ثانية إلتزام للتحويل المرجعي التأويلات التفصيلية بطريقة موجهة. ولتأخذ على ذلك مثلاً «جميلة الغابة النائمة»: إن المغزل، والجرح، والنعاس، والعجوز، والجنية المنسية، كل شيء يمكن أن يترجم إلى : إخصاء شراهة الرغبة الأبوية، القضيب المتخيل للمرأة، إلى آخره. ولكن يبقى على المرء أن يعاود أخذ الحكاية ضمن بناء. وهذا ما يفعله بيلمان بعد مئة صفحة. وإنه هنا ليتعارض مع التحليل النفسي لحكايات الجنيات **The use of Enchantement** لبيتليهيم، وينتقد فيها التأويل التعليمي: إن الحكايات، بالنسبة إلى بيتليهيم «تشكل تدريباً على الانفعال العادي».

وأما بالنسبة إلى الفرويديين الأوربيين ، فإنها تسمح للأطفال «بالاستيهام من أجل اللذة». وما يقرأ بيلمان في الحكاية ، إنما هو أميرة «لم تخرج من هذه الحالة غير المميزة حيث النفس تنبني [....] ,إننا لنكون تماماً بين اختلاط الجسد الأمومي لحياة باطن الرحم، وبين مجيء النرجسية المرتبط بتجربة الذاكرة، مع تلويناتها المذنبة لارتكاب زنى المحارم». وإننا لنكتشف، والحال كذلك، «لذة العضو» و «لجاجة القديم» ، ونجد في أنفسنا «عقدة ذنب نرجسية قديمة». وفي النهاية، فإن الناقد يريد أن يكون مستعداً «للقوة الاستيهامية» للأعمال المحللة، ويفكر «بالأريكة» حيث يقرأ على «الكنبة» وحيث «يعيد صياغة» قراءته صياغة أخرى: وأما ما تبقى من اللذة الأصلية، فيكون في تفاصيل التحليل.

تجب الإشارة، في ميدان التحليل النفسي المقتصر على النص، إلى أهمية عمل مارت روبير. فكتابها الأكثر كمالاً، والأكثر أهمية (ولكننا نعرف أعمالها عن فرويد وكافكا) يبدو لنا أنه «رواية الأصول وأصول الرواية «(Grasset, 1972 Gallimav,Collection.1977) ,وإننا لنرى فيه كيف أن التحليل النفسي الفرويدي يستطيع أن يضع كشفاً ليس فقط عن عمل واحد، ولكن عن مجموع النصوص التي تشكل جنساً أدبياً، وذلك من غير أن يأبه في أي لحظة من اللحظات للوعي الباطن للروائي أو للروائيين (وسنرى في موضع آخر، بما أن الدراسة مركزة عل ديفوى وسيرفانتيس، أنه كان من الصعب سبره). وينطلق كل شيء من اكتشاف فرويد الذي يعرضه في «الرواية العائلية للعصابيين» (نشر في عام 1909، ولكنه ذكر منذ عام 1897): ثمة «شكل من أشكال القص البدائي. يكون وعياً عند الطفل، ووعياً عند الكبير العادي. وإنه ملاصق لعدد من حالات العصاب». وتحتوي بنيته على الإطار نفسه، والشخصيات نفسها، والموضوع نفسه. وهو مرتبط بمبدأ «الخيال نفسه». فالطفل، إذ يخيبه الأهل الذين أحبهم، وصار من الجنة مطرودا،

يرى نفسه وكأنه طفل «لقيط، أو متبنى»: وهو إذ أضاع أهله النبلاء، يشعر بأنهم هجروه، وصار «ابن الطريق». إنه، والحال كذلك، وحيد إزاء زوجين متناقضين، يلفهما بالاحترام نفسه والغيظ نفسه». ويسمح له اكتشاف الجنس، في مرحلة ثانية، أن لايؤسطر سوى الأب، فهو ملك ووهم. بينما الأم، فتبقى من العامة وقريبة. وتمثل المرحلة الأولى مرحلة «الطفل اللقيط»، بينما تمثل المرحلة الثانية مرحلة «ابن الزنى». ويسمح هذا السيناريو بتحديد مجموع الروايات، لأنه يكشف عن «الأصل النفسي»، ويكشف أنه «هو الأصل نفسه». وهذا يعني إذن أن الرواية تنتج استيهاماً كان من قبل روائياً، ومن هنا فإنها تأخذ حوافزها الأجبارية كحرية متغيراتها الشكلية. وإنها لتريد أن تبدو «حقيقية»، ولكنها تريد أيضاً أن تنسحب من عالم مقلد أو مزعوم. ولذا، فهي تقدم بطلين: دون كيشوت الذي يحلم بوصفه طفلاً لقيطاً. إنه درن «العمر النفسي» لروبانسون، ابن الزنى الذي يغير العالم. و«يكون هنا بالفعل كما كتبت مارت روبير، خط القسمة لتيارين كبيرين تستطيع الرواية أن تتبعهما. ولقد اتبعتهما فعلاً على طول تاريخيها. وذلك لأنه، إذا أردنا أن نتكلم بدقة، لايوجد سوى شكلين لصنع الرواية: الأول ، ويتمثل في ابن الزنى الواقعي، الذي يساند العالم مع مجابهته له مجابهة مباشرة. والثاني، ويتمثل في الطفل اللقيط الذي يتجنب المعركة هرباً أو حرداً لنقص في المعرفة ونقص في وسائل الفعل».

يتعلق الأمر في الواقع «بوجهتي نظر» عن تاريخ الرواية. وإنهما لتسطيعان أن تتبادلا في العمل عند المؤلف الواحد. ولكن «فيما يخص الأساس»، فإن الروائي الذي يلتزم إزاء العالم، يأخذ من «ابن الزنى الأوديبي»، وإن هذا لهو الذي يبدع عالماً آخر ويترك الصوت إلى الطفل اللقيط. ولقد وضعت مارت روبير في السلسلة الأولى كلاً من بلزاك، وهيجو، وسوى، وتولستوى، ودستوفسكي، وبروست،

وفولكنر، وديكنز. كما وضعت في السلسلة الثانية كلاً من سيرفانتيس، وسيرانو دي بيرجيراك، وهوفمان، وجان بوك، ونوفاليس، وكافكا، فالروائي، من جهة «يقلد الإله»، ويكون من جهة أخرى «هو الله نفسه». وتقرأ مارت روبير النصوص انطلاقا من هذا النموذج الفرويدي سواء كانت حكايات الجنيات، أم أعمال الرومانسيين الألمان: «القصر» لكافكا، وهو «وطن من غير اسم وجنة ضائعة». ثم إنها تتناول فيما بعد روبانسون كروزو ودون كيشوت. وقد كان قلب التحليل منصباً عليهما، وأما «الروبانسونيات والدونكوشوتيات» فكانت مقلدة. وستكون الرواية المعاصرة «مأخوذة كلها ضمن هذا الجدل لـ «النعم» للعالم وال «لا» للواقع الذي يمثل بالنسبة إلى كل عمل متميز ليس فقط ينبوعاً لجمهرة من الأفكار الجديدة، ولكن توتر الإبداع نفسه». ويدل هذا إذن أن تحليل مارت روبير لايتجه نحو الوعي الباطن لبلزاك أو كافكا: إنها تجد في الإطار البلزاكي «ابن الزنى» الفرويدي، فهي تتابع المسيرة بكل ما في تفاصيل «الكوميديا الإنسانية». وإنها لتعود على العكس من ذلك، فيما يخص فلوبير، إلى نصوص أخرى لفرويد وتجد أثر «المشهد البدائي» في «مذكرات مجنون». وهذا مايتمم الرواية «الأسرية» فقراءة نص بالنسبة إلى مارت روبير تعني استخراج نموذج فرويدي، يجعل السيرة ذات فائدة.

5 التحليل النفسي للمؤلف

ومع ذلك، فإن روبير نفسها لن تقاوم الرغبة، وإن كان ذلك في الملاحظات، في تحليل فلوبير تحليلاً نفسياً بعيداً عن رواياته. وإننا لنفهم كذلك فهماً افضل أن بعض الكتاب قد صمم لكتابة سير حقيقية في التحليل النفسي، أو لكتابة التحليل النفسي للسيرة. وإننا لنجد من هذا القبيل دومينيك فيرنا نديز في «الشجرة حتى الجذور. تحليل نفسي وإبداع» (منشورات غراسيه، 1972). فلقد جاء كتابه بعد كتاب «بو» لماري بونابرت، وبعد «شباب أندريه جيد» لجان ديلي (منشورات غاليمار، 1956)، وبعد «هولديرلان والأب لجان لابلانسن منشوراتPUF،1961). ويقترح دومينيك فيرنانديز منهجاً وأمثلة ثلاثة (ميكيل آنج، موزار، بروست). ولقد طبقه فيما بعد على اينشتاين ايضاً. وهذا يعني أن كل الفنانين يخضعون للمنهج (لقد أهمل موررون نفسه دراسات عن فان غوغ) كما بين ذلك فرويد بخصوص فانسي، وكما فعل هذا ستيربا بخصوص بيتهوفن. وإن الهدف المقترح هو «الوقوف على الحوافز غير الواعية لسيرورة الابداع»، و «معرفة التضامن العميق الذي يوجد بين حياة إنسان وإنتاجه الفني» فالكتب تخرج من «تجربة الطفولة». ويدرس كاتب السيرة النفسية في العمل «آثار الصدمة الطفلية»، ولكن الحياة والعمل يلدان من ينبوع وعي باطن، هو بينهما مشترك. وبهذا تكون كتابة السيرة النفسية هي دراسة «التفاعل بين الإنسان والعمل ودراسة وحدتهما التي يتم الامساك بها ضمن حوافزها في الوعي الباطن». وإننا لننطلق إذن من الطفولة، وليس من سن الرشد كما فعل سانت بوف. وننطلق من العمل وليس من مضمونه ظاهراً أو باطناً فقط، ولكن من أشكاله (الجنس الأدبي، المفردات). وهكذا

يكتشف المرء عند بافين «عصاب الفشل والعقاب الذاتي» بوصفهما «مصدراً دالاً». وكذلك يدرس فيرناندين تكوين اللواطة عند جوليان غرين (التي يشوهها في قصصه ذات السيرة الذاتية): فالمعيار لم يعد هو «مثل هذا الرجل ينتج مثل هذا العمل»، ولكن «مثل هذا الطفل ينتج مثل هذا العمل». ذلك لأن الحياة والعمل يمثلان «بنائين لاحقين أقيما لكي يكونا ملجئين، بهما يتغير وضع طفولي لم يصعد تماماً، وبهما يكون تجنبه». وتحل الظروف الذاتية محل المشتركات الحرة في العلاج التحليلي. ويرى فيرناندين، كما رأى ديلاى «أن الكتابة تمثل» نوعاً من العلاج، وذلك لأن ثمة تحويلاً يتم إجراؤه بين الروائي وقرينه. ومن المؤكد، أن هناك بعض الناس الذين خنقتهم طفولتهم (بو، بافين، بايرون، ليباردي)، كما أن هناك آخرين انتصروا عليها. وتفسر السيرة الذاتية النفسية عمل الناس الأولين تفسيرا أفضل من تفسيرها لعمل الناس الآخرين. غير أنها قد تصطدم بنقص الوثائق. وأخيراً، فإن اختيار موضوعها الذي يقوم به كاتب السيرة النفسية يبقى غامضا. وهذه الحدود الثلاثة هي التي يرى فيرنا نديز أن منهجه يقف عندها، فيكمل بذلك منهج مورون. وهكذا نرى، منذ فرويد إلى عصرنا، أن الدائرة تبدأ دورتها دائماً من العمل إلى الانسان، ومن الوعي إلى الوعي الباطن، ومن الناقد إلى الكاتب.

القسم الرابع

علم اجتماع الأدب

تتعلق المناهج التي تم تحليلها حتى الآن، بالوعي الفردي أو بالوعي الباطن للكاتب. وتكمن أصالة علم اجتماع الأدب في إقامة العلاقات بين المجتمع والعمل الأدبي ووصفها. فالمجتمع كائن قبل العمل، ذلك لأن الكاتب محدد به. فهو يعكسه، ويعبّر عنه، ويتطلع إلى تغييره. وإنه ليوجد بعد العمل، وذلك لأنه ثمة علم اجتماع للقراءة، وللجمهور الذي يصنع من الأدب وجوداً. ويقيم دراسات احصائية لنظرية التلقي. وليس القرن العشرون هو الذي اكتشف تحليل العلاقات بين المجتمع والأدب: فثمة نقاد في القرن الثامن عشر، كان من بينهم مدام دي ستايل، وتين، وثمة فلاسفة مثل هيجل، وماركس. وهؤلاء أرسوا مبادئ يتعلق بها كل التطور اللاحق عن وعي أو من غير وعي. ونجد في بداية القرن العشرين، وعلى خط الموازاة مع أعمال دوركهايم، أن لانسون يتساءل عن «التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع» (مجلة الميتافيزياء والأخلاق، 1904). وأضحت، بعد فترة وجيزة، وفي نقاش سيطر عليه الماركسيون، مصادر هائلة، وانقسم علم اجتماع الأدب إلى عدد من الفروع، مثل النقد الاجتماعي الذي يدرس النص أولاً (1).

1- سنجد قائمة عامة بالمصادر في «الأدبي والاجتماعي، عناصر من أجل علم اجتماع للأدب» بإشراف روبير إسكاربي، منشورات فلاماريون، 1970، ويمكن أن يتمم هذه القائمة كتاب دوشية: «النقد الاجتماعي»، و ناثان، 1976. وكذلك مصنف النقد الاجتماعي لـ (ف.زيما)، بيكار، 1985.

I - المؤسسون(*)

1 جورج لوكاتش 1885 - 1971

يهيمن جورج لوكاتش على كل علم اجتماع الأدب في القرن العشرين: أما السبب، فلأن الفلسفة كانت غالبة خلال زمن طويل على الاستقصاء الإحصائي أو الميداني. وأما كتابه النقدي الهام الأول، فقد كان «نظرية الرواية» . وهذا الكتاب كتبه في عام 1914-1915، ونشر في برلين عام 1920، وتُرجم إلى الفرنسية عام 1963 (منشورات غونتييه) وإنه لسابق على المرحلة الماركسية لهذا الفيلسوف الهنغاري، وقريب من هيغل، وديلتي، وماكس فيبير. ويحدد لوكاتش طريقة «العلوم الذهنية» ومنهجها: إننا إذ ننطلق من بعض السمات المميزة لفترة زمنية ما، كنا قد أدركناها بشكل حدسي، فإننا نبدع متصورات عامة، ننطلق منها «فننزل استنباطياً إلى ظواهر مفردة، مدعين أننا قد وصلنا بهذا إلى رؤية شمولية عظمى». وإن أخص ما يستعيره لوكاتس من هيجل هو «تاريخانية الفئات الجمالية». وإنه ليؤسس جدلية للأجناس الأدبية على هذا الأمر. فهذه تتصل بالمجتمع، وذلك لأن «نظرية الرواية» تؤكد أن «الشكل الروائي هو انعكاس لعالم مفكك». وإنه ليفترق، هنا، عن هيغل. وقد كان ذلك عن غير ريب بتأثير الحرب في عام 1914. تلك الحرب التي جعلته يكتشف الحاضر بوصفه مذنباً، فينضم بذلك إلى كيركغارد. ولايتوقف هذا الكتاب، بشكل ما يزال نظرياً، عن ربط التطور الأدبي بالتطور الاجتماعي، وربط البنية الأدبية بلحظة « جدل تاريخية فلسفية». فثمة شكل أدبي كبير يتناسب مع كل مرحلة من مراحل التاريخ الاجتماعي.

ينقاد لوكاتش إذن إلى رسم مشهد عام للمجتمعات التي تقاسمت التاريخ.

فاليونـان حضـارة، الأجوبـة فيهـا سـبقت الأسـئلة، وتنـاغمت فيها الـروح فيهـا مـع العالم، أي العالم المغلق والكامل. فثمة «أشكال مثالية غير زمنية» «تتناظر مع بناء» هذا العالم، مثل: الملحمة، والمأساة، والفلسفة. وهذه كلها تبرز «الانسان الحي» عند هومير، والبطل المأساوي، كما تبرز الإنسـان الحكيم عند أفلاطون. وعالم اليونانيين المغلق هذا، سـتعيد نصرانية القرون الوسطى خلقه عند سانت توما، وعند دانتي. وبهذا تحل الروايـة محل الملحمـة، عندمـا يصبح معنى الحياة إشـكالياً. وعندئذ، يخلف النثر البيت الشـعر الملحمي، كمـا يصبح البيت نفسـه غنائياً. ويظهر الفرد الإشكالي حينئذ في عالم محدث: «فالروايـة هي ملحمـة عالم من غير أرباب». وإن تفاهـة نزعـة البرجوازيـة الصغيرة لشـخصيات ديكينز، إنمـا تـأتي من أنهـا تمثل «النـماذج المثالية لإنسـانية قادرة على التآلف، من غير صراع داخلي، مع المجتمع البرجوازي» لذلك الزمن. وتحدد الرواية، في القرن التاسع عشر، للبطل أن يرفض تحققه في العالم لكي يحتمي بذاته، ويعتقد بأن الصراع مستحيل مع الخارج. وإن هـذه الروايـة لتمثل روايـة الخيبـة. فـالاختلاف بين البطل والعـالم، يظهر فـي شـكله الأكثر شـمولية ضمـن الزمن: «إن عجز الذات عن تقديم براهينهـا الخاصـة ليظهر بصورة أقل عبر المعركة العبثية ضد بُنى إجتماعية خالية من الأفكار والبشر الذين يمثلونها، وإنه ليكون أكثر عمقاً وإهانة حين يظهر والذات من غير حول ولا قوة أمام مجرى الوقت السـاكن والمتتابع». وأمـا فـي الملحمـة، فـإن الأبطال، على العكس من ذلك، لايشـيخون. ويجد الزمن نفسـه مرتبطـاً فيهـا بالشـكل الروائي، ذلك لأن مضمونـه هـو البحث عن جوهر لايمكن العثور عليـه. ويرى لوكـاتش، من غير أن يعرف بروسـت، فـي الفعل الروائي «معركـة قائمـة ضـد قوى الزمـن». وإنهـا لمعركـة تبلغ أوجها فـي الانتصـارات التي تحققها على الزمن. والعمل الرائـع لهذا النموذج يتمثل بالنسـبة إليه في «التربية العاطفية» لفلوبير: «فكل ما يحدث يكون من المعنى مجرداً، ومفككاً، وشـاقاً، ولكنه يشـع في الوقت نفسه بنور أمل وذكرى». وإننا لنفهم

إذن، أن للثورات الجمالية في الواقع أسباباً تاريخية. ففي وجه عالم منفجر، لم يعد هناك عمل مغلق وكامل: وينهي كتاب «نظرية الرواية» نفسه عند صورة دستوفسكي، روائي «العالم الجديد». وقد هيأ هذا العمل، الذي مازال هيجيلياً، بعض الأدوات النقدية التي ستستخدم ثانية في الأعمال الماركسية للمؤلف. وقد كان ذلك من خلال تمثيل هذا العمل للبنى الأدبية بوصفها مرتبطة بالتطور الاجتماعي، ومن خلال «اخلاقية اليسارية» حسب التعبير الذي يستخدمه لوكاتش في مقدمته عام 1962. وإن هذا الكتاب ليبقى، بالنسبة إلى اولئك الذين لايتبعونه، كتاباً جميلاً، ويعدونه وسطاً بين المثالية الألمانية ونقد ايورباخ.

إن المقالات التي كتبت ما بين عام 1934-1935، وجمعت في عام 1951، وترجمت إلى الفرنسية في عام 1967 بعنوان «بلزاك والواقعية الفرنسية»، لتشهد خصوصاً على تطور لوكاتش، لا سيما وأنها تعالج المدونة نفسها التي عالجها كتاب «نظرية الرواية». وكما سيقوله الفيلسوف في عام 1962، بخصوص هذا الكتاب الأخير، فإن «المناخ الذي كتب فيه هذا الكتاب كان مناخاً للخيبة الدائمة إزاء الوضع العالمي. وإن سنة 1917 فقط هي التي حملت إليّ حل القضايا التي بدت إلى تلك اللحظة مستعصية» فبين الشيوعية وفكر لوكاتش ثمة العلاقة نفسها بين الكتاب الذي يدرسهم والمجتمع في عصرهم. وإن الفكر النقدي لكتاب «بالزاك والواقعية الفرنسية» لينهل من نبعين: من تاريخ الرواية في القرن التاسع عشر، ومن الماركسية.فخلف تاريخ الرواية، يوجد معنى التاريخ. وقد عبرت عنه فلسفة تاريخ. وينطلق لوكاتش من رواية «التربية العاطفية» لكي يسأل عما إذا كان «غموض الأفق الذي أعطته رواية التربية العاطفية للمرة الأولى تعبيراً مناسباً هو قدر نهائي ومحسوم، أو هو نفق يحتوي على مخرج على الرغم من طوله؟». وإن فكره ليستند الآن إلى «النظرية الماركسية في التاريخ»، وهو «علم الحركة الصاعدة

والشـامـلة للإنسـانية»(١). وإن هذا العلم ليسـمح بمعرفة الأعمـال الكلاسـيكية الكبرى، والتي تعبر عن «شمولية الإنسان»: إنها تمثل وجهاً مزدوجاً، وذلك لأنها تعكس «مراحل كبرى خاصة من مراحل التطور الإنساني»، ولأنها تقود «في الصراع الإيديولوجي من أجل بلوغ الإنسان في كليته». ولقد كان هذا هو دور اليونانيين، ودانتي، وشكسبير، وغوتيه، وبالزاك، وتولستوى، وغوركي. فالعمل يعبر عن لحظة من لحظات الماضي، ويضطلع بدور في الحاضر، وإنه ليوجهنا نحو المستقبل.

ويظهر هنا الدور المحايث للعمل الواقعي، والذي هو في الوقت نفسه عمل كلاسيكي. وإنه ليتميز بإبداع النموذجي الذي «يجتمع فيه وتلتقي كل العناصر الحاسمة والجوهرية إنسانياً واجتماعياً، لفترة من فترات التاريخ»؟ فالواقعية تتعارض مع التقسيم الفيزيولوجي والنفسي اللذين يختصران الأدب. فالأدب هو، في آن واحد، تعبير ونبوءة. وما كان ذلك كذلك إلا لأن الإنسان حدث ومهمة يجب إنجازها. وإنه لداخل في «علاقة عضوية وثيقة مع المكونات التاريخية والإجتماعية». ويقدم الكاتب «إلى المجتمع الحديث المراة الكاشفة، والتي نستطيع من خلالها أن نتابع اليوم طريق غولغوتا للشمولية الإنسانية». وإن هدفه هو الإنسان الذي «يرتبط ارتباطاً دائماً بحياة المجتمع، ونضالاته، وسياسته». فهو منه، وإليه يعود. وتحدد الرواية الواقعية بين متطرفين، هما: «الراوية ذات الأطروحة المستقيمة رأياً»، والمخصرة جداً، وبين رواية «لذات الحياة الخاصة»، «طريقاً ثالثاً» يتناسب مع عصر «يحدث فيه الثالث على شكل أزمة» تمضي من الخراب إلى النهضة. ويتميز الكاتب العظيم باشتهاء الواقع الذي يفوز على أحكامه الجاهزة، ومقاصده. وإن

1– ج . لوكاتش ، ماركس وانجلز مؤرخان للادب 1931-1935. الترجمة الفرنسية ، الآرش ، 1975.

لوكاتش ليحيل هنا إلى نص لانجلز عن بالزاك، كان قد استشهد به كثيراً. فبالزاك وإن كان ملكي النزعة، إلا انه قد نجح في تحليل بنى المجتمع في عصره. فالشخصيات تتطور، ليس تبعاً لإرادة المؤلف، ولكن تبعاً «للجدل الداخلي لوجودهم الاجتماعي والنفسي». ويطرح كل هذا قضية «رؤية الكاتب للعالم»: إن أفكار الكاتب تشكل المستوى السطحي، بينما توجد في المستوى العميق «قضايا العصر العظمى، والام الشعب» الذي يعبر عن نفسه من خلال الشخصيات. ولذا، فإن النقطة المشتركة بين كبار الواقعيين ولكننا نفهم أن الفنانين وحدهم هم الذين يعتد بهم بالنسبة إلى لوكاتش هي «الانخراط جذراً في القضايا العظمى لزمنهم، والتمثيل الذي لاشفقة فيه لجوهر الواقع الحقيقي». ويبقى على المرء أن يفسر كيف ان كل عظماء الكتاب لايتشابهون: إن الجواب ليقتصر على ذكر «الفردية الفنية» بمصطلحات غامضة. وإن المقال المخصص عن الفلاحين عند بالزاك ليُظهر هذه المتصورات: تصف هذه الرواية ما كان ماركس قد تكلم عنه في الثامن عشر من برومير «بوصفه جوهر التطور لجزء بعد الثورة الفرنسية». وإن الناقد الذي يعرف التطور الاقتصادي والاجتماعي للقرن التاسع عشر، ليقابل الرواية مع هذه المعرفة السابقة، ويحكم على النص تبعاً لانطباقه على هذا النمط الذي يبرزه بشكل محسوس فثروة المحسوس إنما هي من نصيب الأدب. ومهمة النقد تكمن في العثور، لدى الأفراد وضمن المشاهد الروائية، على «القوى الكبرى التي تتحكم بالتطور الإجتماعي». ولقد أجرى التحليل ذاته انطلاقاً من رواية «الأوهام الضائعة»، أو حول «بالزاك ناقداً لستندال»، وذلك في مقالين دبجهما في عام ١٩٣٥: يمثل الروائيان الكبيران «طرفين دالين بين المواقف الممكنة إزاء تطور المجتمع البرجوازي في الفترة الواقعة بين عامي 1789-1848».

ومع ذلك، فإن أعظم كتب لوكاتش من منظور أدبي يبقى هو «الرواية التاريخية» (1937. الترجمة الفرنسية، منشورات بايوت، 1965). ولقد عبر لوكاتش بوضوح في مقدمة كتبها عام 1960 عن وجهة نظر منهجية: إنها تكمن في «البحث عن

الفعل المتبادل بين التطور الاقتصادي والاجتماعي وبين متصور العالم والشكل الفني الذي يشتق منه»، وإن هذا الكتاب الذي يتكون من أربعمئة صفحة لم يقدم إلا «بوصفه بداية، ومحاولة» ، «ومشاركة أولية سواء في ذلك ما يخص الجمالية الماركسية أم الشكل المادي لمعالجة التاريخ الأدبي» ولكن لوكاتش، على عكس عدد من وارثي تراثه لم يحدد نفسه بحدود نظرية تزينها بعض الأمثلة: فكتابه يتساوى قيمة إنْ في الدراسات التاريخية وإنْ في المبادئ المنهجية. وإذا كانت «الانقلابات الاجتماعية للأزمنة الحديثة» هي السبب في صعود الرواية التاريخية وهبوطها، وإذا لم تكن «هذه القضايا المختلفة للشكل سوى انعكاسات فنية لهذه الإنقلابات»، فإن تحليل الأعمال هو على الدوام جديد وخصب، رغماً عن النظرية التي تسنده في بعض الأحيان أو تثقله. ويعد هذا الكتاب حجة على الرواية التاريخية.

يمثل جنس الرواية التاريخية أهمية رئيسة لكونه مُنْتجاً من منتجات التطور التاريخي، ويتعامل مع التاريخ هو نفسه في الآن ذاته ويدرس لوكاتش أيضاً وبادئ ذي بدء «الشروط الاجتماعية – التاريخية ليكوّن الرواية التاريخية». فالثورة ونابليون عملا على اكتشاف معنى التاريخ، والشعور القومي، والوعي بالتحولات الاجتماعية. ويكوّن هذا المجموع «الاساس الاقتصادي والإيديولوجي بالنسبة إلى رواية والترسكوت». فهذا الكاتب يصور في أبطاله مختلف القوى الاجتماعية، ومختلف صراعات العصر وخصوماته. وما من أحد أحسن ذلك صنعاً كما أحسنه هو. فشخوصه الرئيسيين هم، بالتأكيد، شخوص محتشمون، ومتوسطون، ومحدودون، ولكنهم يمثلون الطبقة البريطانية الوسطى. وتصف الرواية صدام المتطرفين. والبطل يساعد، في قلب الحبكة، على إقامة علاقات إنسانية بين القوى الاجتماعية المتعارضة، وبين المعسكرين: مثال ذلك ما فعله وافيرلي بين اا ستيورات والناس في هانوفر. فقد كان قريباً من الحياة اليومية، والشعبية التي

لاتتوقف على الرغم من وجود الحرب الأهلية. «فالرجال العظماء» ثم الحاملون لواء التطلعات الشعبية، الإيجابية أو السلبية. وتنشأ بعض الأشكال الأدبية من هذه المعطيات: مثل العنصر الدرامي، وكثافة الحوادث، وأهمية الحوارات التي تجعل المتناقضات متقابلات. وهذا يعني إذن أن الأزمة التاريخية العامة تحتم الأزمة الظاهرة بين الشخصيات. ومن هنا، فإن ما يكوّن الرواية ليس هو تكديس التفاصيل التاريخية الصغيرة، ولكنه بالعمق الذي تعاش الأزمة من خلاله. ولذلك فإن الرواية لاتستدعي فضولاً بحثياً، ولكنها تساعد على العيش ثانية «فترة من فترات التطور الإنساني». وهكذا نجد تولستوى. إنه لايسرد تفاصيل الحرب، وإنما يختار بعض المشاهد لكي يعطي معنى «لكل الحالة الروحية للجيش الروسي وللشعب من خلاله». وعندما يريد أن يصف نابليون، فإنه على العكس من هذا، يخرج عن الرواية ويهجر «وسائل التعبير الأدبي»، ويستعين بالوسائل العقلية للدراسة، بينما يجب إظهار الواقع التاريخي بشكل فني. وهذا يعني أن النظر قد اتجه إلى الأبطال بوصفهم كائنات فردية لاعلاقة لها بغيرها، كما يعني أن عظماء الرجال لايظهرون إلا في اللحظات المهمة فعلاً، اي بوصفهم شخصيات ثانوية في الرواية: فتكون صورتهم في احسن صوت، كما يكون الوهم كذلك.

ويطلع لوكاتش بعد ذلك في عمل سكوت على حضور مجموع الفئات الشعبية، وعلى «الحياة الوطنية كلية»: ويظهر سمته الشعبي الصارم في النظر إلى الصارم في النظر إلى «الأسفل» بوصفه القاعدة المادية والتفسير الفني كما يحصل «في الأعلى». ومن جهة اخرى، فإن سكوت يعد مدافعاً عن التقدم، وذلك لأنه أعطى «حياة شعرية إلى قوى تاريخية، واجتماعية، وإنسانية، جعلت من حياتنا المعاصرة، عبر تطور طويل، ما هي عليه، وصيرتها كما نعيشها». ومادام الحال كذلك، فإن الناقد يمضي نحو تفكيك النسق الاجتماعي لسكوت إلى طبقات: ثمة فئات عليا

سقطت، باستثناء «بعض أبطال التقدم التاريخيين مثل لويس الحادي عشر، وهناك ارسطوقراطيون ظلوا على علاقة بالشعب، وهناك البرجوازية الأنجلو - إيكوسية، ثم هناك الفلاحون «المستقلون والأحرار». وعندما حلل سكوت الجماعات الإيكوسية، فقد عرف أن يُظهر، في آن واحد، عظمتهم البدائية وضرورة سقوطهم المأساوي بشكل بدافيه أن «ما كان عند مورغان، وماركس، زانجلز معداً ومبرهنا عليه بوضوح نظري وتاريخي، فإنه يحيا وينتعش بشكل شعري في أفضل روايات والترسكوت التاريخية». فالروائي يصور ما يبرهن انجلز عليه. غير أنه يحذر مع ذلك من تحديث شخصياته في إطار قديم، كما عاب لوكاتش ذلك على الرومانتيكيين إذ فعلوه.

ويتجلى منهج لوكاتش أيضاً عندما يدرس تأثير سكوت على مانزوني، وبوشكين، وغوغول. فقصة هذا الأخير «تاراس بولبا» هي عمل فنان عظيم، ولكن عندما يبدع غوغول مشهداً دراميا، فإنه «يعرض كيف يدخل عضوياً هذا المشهد المأساوي ضمن المجموع، ويعرف على الاقل كيف يجعل المرء يحس أن المقصود ليست الحالة الفردية، ولكن المقصود هو قضية أساسية لعدوى مجتمع بدائي مسته حضارة أكثر تطوراً تحيط به، وقضية مأساة سقوط ضروري لكل هذا التشكيل وهكذا، فإن كل إبداع تنوع إنما يُحكم عليه بحسب انطباقه على نمط، وانقياده إلى نظرية اجتماعية. وعندما يجد لوكاتش ان بوشكين فيتفوق بحق على سكوت، لأن الأمر لايتعلق بغير الفن ، وأن فهمهما للتاريخ متطابق، فإن منهجه لايسمح له بتبرير هذا الحكم. وبما أن الناقد، من جهة أخرى، يترجم فن الروائي إلى متصورات، ويحذف المحسوس الذي يصنع جاذبية الرواية، فإنه يجد، ليس «سكوت» أو «غوغول»، ولكن «ماركس»و «انجلز». وإننا لن ندهش إذا كان فينيي وهيغو قد حكما لأنهما حوّلا الوقائع التاريخية إلى «حكايات وعظية»، وذلك لأن

الرومانسية الملكية والرجعية أصابتهما بالعدوى. وأما ميريميه، فقد كان متذوقا للتفاصيل التاريخية. غير أن خطأه يكمن في أنه لم يربط حوادث الحياة الخاصة لشخصياته «بالحياة الواقعية للشعب»، ولا «بالحدث التاريخي العظيم الذي كان عليه أن يمثله»، مثل القديسة باتيليمي في «وقائع حكم شارل التاسع». فستندال، وإن كان يجري نقداً عادلاً للمجتمع البرجوازي في عصره، إلا انه لم يعرف أن يرى فيه «ضرورة تاريخية». وأما بالزاك، فإنه الوحيد في جيل الرومانسيين الفرنسيين، الذي استطاع أن يجني درس سكوت وأن يتجاوزه: أما السبب، فهو تاريخي في ذاته، وذلك لأن سكوت عاش مرحلة بدافيها مستقبل البرجوازية الإنكليزية مضموناً. وأما بالزاك، فقد كان معاصراً لانقلاب حقيقي للقوى الاجتماعية.ويسمح تحليل ثورة ١٨٣٠ بفهم هشا شة المجتمع الفرنسي الذي ألهمه بكتابة «الكوميديا الإنسانية»، وهي رواية لتاريخ الحاضر: ثمة ضرورة اجتماعية دفعت بالزاك، كما دفعت تولستوى إلى الكتابة. ولقد يعني هذا أن الجنس الأدبي «هو انعكاس فني خاص لوقائع خاصة من الحياة».

وإننا لنرى بروز اعتراض هنا: إذا كنا لانعرف الواقع التاريخي والاجتماعي إلا من خلال الرسم الذي تعطيه الرواية، فكيف لنا ان غير الرواية، فبماذا تفيد الرواية؟. إن هذا الانعكاس يوشك أن يكون عبثاً، كما يمكن أن يكون كذلك انعكاس القمر على سطح الماء. وإن الكاتب، على كل حالة لايستطيع أن يعرف الماضي إلا إذا «كانت البنية الاجتماعية للحاضر، ومستوى تطوره، وسمة صراعاته الطبقية، إلى آخره، تيسر أو تحول دون معرفة ملائمة لتطور الماضي». ويضع لوكاتش هنا بوضوح تفاعل الرواية الاجتماعية مع الرواية التاريخية: فالأولى تجعل الثانية أمرا ممكناً، والثانية تحول الأولى إلى «تاريخ حقيقي للحاضر». وإنه لايهم كثيراً أن نوجز هذا العمل الهام إلا لإظهار كيف أن منهجه يقود إلى عبودية النقد الأدبي

للمادية التاريخية وذلك بسذاجة غريبة. وقد كتب لوكاتش في خاتمة الكتاب: «إننا لانزال بعد من أن نقدر على النظر إلى النثر الرأسمالي بوصفه مرحلة من مراحل التطور الإنساني التي تم تجاوزها تماماً، والتي لاتنتمي فعلاً إلا إلى الماضي. وأما أن تقضي المهمة المركزية لسياسة الاتحاد السوفيتي الداخلية بالقضاء على بقايا الرأسمالية في الاقتصاد والإيديولوجيا، فهذا يظهر أن النثر الرأسمالي حتى في الواقع الاشتراكي لايزال عاملاً يجب الاعتماد عليه، وإن كان قُهر وحكم عليه بالدمار النهائي». ولايزال علم اجتماع الأدب، السجالي والنضالي، مفتوناً بقول ما هو كائن، ولكن أيضاً بقول ما كان يمكن أن يكون وبما يجب أن يكون.

جُمعت في المرحلة نفسها 1932-1940 الدراسات في كتاب «قضايا الواقعية». (نشر في المانيا 1971. وترجم إلى الفرنسية. منشورات لارش، 1975. وقد حملت هذه الدراسات التي كتبت في موسكو إضافات مهمة لنظرية علم اجتماع الأدب: «في معرض الهجاء»، «عظمة التعبيرية وانحطاطها»، «الحكاية أو الوصف»، «المظهر العقلي في التصوير الفني»، «كاتب وناقد». وقد طرحت كل قضية من هذه القضايا انطلاقاً من قاعدة اجتماعية تاريخية: تنتج الحالة الاجتماعية الهجاء، وهو بدوره يندد بها جوهراً، ولكن من وراء اقنعة. ويتملك الكاتب «رؤية قويمة» للأشياء تبعاً «لوضعه الطبقي القويم» ولـ «إحكام المضمون الذي يمكنه ، انطلاقا من هنا، الوصول إليه». وتكون للشخصية صورة عقلية إذا كانت تشعر بأن «قضايا عصرها الأكثر تجرداً هي قضاياها الذاتية الشخصية»، وكذلك إذا ارتبطت الشخصية بما هو شامل: يمثل البطل الأكثر وعياً عند بالزاك الصورة المركزية، فهو إما أن يكون فورتان أو غوبسيك. ويضطلع تمثيل الذكاء بدور حاسم بتحديد فئة عزيزة على لوكاتش، هي النمطي. وإنها لتتميز من الشكلانية بكونها تعكس وتعمم «العلاقات الصراعية بين البشر» بوصفها اثاراً لنتساوق أو للتباين. وأما ما يخص انتصار الوصف على التمثيل الملحمي للقوى الخفية، فهذه إنما تكون سمة

للمذهب الطبيعي لزولا، وسمة للأدب السوفيتي بين الحربين. فالرواية تراقب بدلا من أن تشارك، و «تسوّي» بدلاً من أن تقيم بنية. ويدون لوكاتش قوله في عام 1936: «يتناقض المنهج الوصفي المهيمن مع الواقع التاريخي الأساسي لعصرنا العظيم». ويعود الفصل، أخيراً، بين «كاتب وناقد» إلى تطور الرأسمالية. فهي التي «اختزلت الكاتب والناقد ووضعفهم في صف المختصين المحدودين». ولقد انتزعت منهم هذه الشمولية وذلك البعد المحسوس للمصالح الإنسانية الاجتماعية، والسياسية، والفنية التي تميز أدب عصر النهضة، وأدب عصر الأنوار، وأدب كل المراحل التي مهدت للثورات الديمقراطية».

وإنه لمهم أن نرى، لقاء قفزة ثلاثين سنة، كيف أن زوال الستالينية قد غيّر فكر لوكاتش في كتابه «سولبينتسين» (1). فالفيلسوف يرى أن القصة القصيرة قد ظهرت عندما بدأ الأدب يغزو الاجتماعي، أو بالعكس عندما انتهى هذا الغزو: إن بوكاس رائد من رواد الرواية الحديثة، وإن موباسان ليودع عالم بالزاك. فالقصة القصيرة لاتعالج العالم في كليته، ولكنها تعالج حالة خاصة. وإذا تأملنا قصة «أحد أيام إيفان دينيسوفيتش»، فسنجد أن الأمر لايتعلق بنهاية مرحلة بمقدار تعلقه ببداية أخرى. إنها نهاية حكم ستالين والستالينية، وليست بداية «نهضة الماركسية». وإذ تخلى الأدب عن الواقعية الاشتراكية، فقد غير الشكل أيضاً. وذلك لأن «أي أسلوب جديد فعلاً إنما يأخذ أصالته من كون الكتاب يسبرون حياة عصرهم بحثاً عناشكال خاصة، فعّالة ومبنية، تجعله مميزاً في الدرجات العلى، وتبدو قادرة على اكتشاف شكل يعكسه، فتجد فيه سماته الأكثر عمقاً والأكثر نمطية تعبيراً مناسباً. وإن القضية هي دائماً نفسها: كيف يمكن العثور، تحت

1- يعود تاريخ كتابة الدارستين اللتين يحتويهما هذا المجلد إلى 1964و 1969.

الأشكال الشعرية، على «القوى الاجتماعية الفاعلة واقعياً؟» ويبدو سولبينيستين في هذا مثل وريثاً لتولستوى ودوستوفيسكي. كما يبدو مؤلفاً «عامياً»، ولكن ليس شيوعياً. وهذا ما يأسف عليه لوكاتش، الذي سيبقى حتى نهاية حياته وفياً، إن لم يكن لستالين، فعلى الأقل للينين. ويجب على المرء إذن أن يفرق عنده كما عند بالزاك بين الأفكار السطحية للوصف وبين البنى العميقة.

2 لوسيان غولدمان 1913 - 1970

لقد صاغ غولدمان منذ عام 1947 مسلمة لن يتحول عنها، وهي التي تؤسس منهجه: «يكمن العنصر الأساسي بالنسبة إلى المادية التاريخية لدراسة الإبداع الأدبي في كون الأدب والفلسفة يعدان، على مستويات مختلفة، تعبيرات لرؤية العالم، وفي أن رؤى العالم ليست وقائع فردية، ولكنها وقائع اجتماعية» («المادية الجدلية والتاريخية للأدب» جمعت في «بحوث ديالكتيكية»، 1959). ويقوم في مركز هذا التفكير مفهوم «رؤية العالم»، والذي هو «وجهة نظر منسجمة وواحدة تخص الواقع إجمالاً». وليست وجهة النظر هذه هي وجهة نظر الفرد المتغير دائماً، ولكنها وجهة نظر النسق الفكري لمجموعة من البشر يوجدون معاً ضمن الشروط الاقتصادية والاجتماعية نفسها. ويعبر الكاتب عن هذا النسق بصورة كبيرة دلالتها يجعل عدداً كبيراً من المؤلفين يعكس الجماعة، مثل: مواطنو الدرجة الثالثة، والأدب حتى القرن السابع عشر، وطبقة النبلاء الصغيرة، والرومانطيقية، وأوساط المحامين، والجانسينية.

وتستلزم المرحلة الأولى من البحث «فهم العمل نفسه من خلال دلالته الخاصة»، وذلك قبل البحث عن العلاقات القائمة بين العمل والطبقات الاجتماعية في عصره.

ولقد كان غولدمان واحداً من الأوائل الذين أكدوا، منذ عام 1947، هذا الموضوي الذي أخذه بارت والنقد المعاصر غالباً. فالكاتب، بحسب هذا الطرح، لايعرف «دلالة كتاباته وقيمتها» معرفة أفضل من الآخرين. وكذلك فإن مساءلة شهاداته ورسائله لاتعد بالضرورة أفضل الطرق لفهمها: فبين مقاصد الفنان الواعية والأشكال التي يجسد فيها رؤيته للعالم، قد يوجد ثمة تفاوت، كان قد أشار إليه لوكاتش أيضاً. ولقد نرى أن «تحليلاً جمالياً محايثاً» سيستخرج «الدلالة الموضوعية للعمل»، وأن الناقد يقيم بعد ذلك «علاقة مع العوامل الإقتصادية، والاجتماعية، والثقافية للمرحلة الزمنية». ويبقى المعيار الأساسي هو «القيمة الجمالية». فبمقدار ما تكون القيمة عظمى، وبمقدار أداء المنهج لوظيفته، وبمقدار ما يتحقق فهم العمل بذاته، فإنه يجسد رؤية للكون «لاتزال تتكون، وبالكاد برزت في وعي الجماعة الاجتماعية». وبهذا تصير الضرورة الداعية إلى دراسة سيرة الكاتب ومقاصده أقل: «إنه عندما لم يعد غوته في سموّه الخاص، فإن الوزير فيمار عرّف بنفسه في عمله». وإن العلاقة التي يقيمها المبدع مع الجماعة التي ينتمي إليها أو التي يعبر عنها لقابلة أن يلم الاضطراب بها، أو من المحتمل أن تنقطع أيضاً. ذلك لأنها لاتشكل بأي صورة من الصور علاقة علة بمعلول: «لقد أقام راسين وباسكال، في الوقت الذي كانا فيه يتحاوران مع بور-ريو يال، أسمى تعبير، فلسفة وأدباً، لهذه المجموعة والطبقة التي كان هو يعبر عنها».

إن متصور العمل، كما وضعه غولدمان في غضون مهنته، ليناضل ضد النزعة الترسيمية التي يمكن أن تكون في متصور استاذه لوكاتش فالفنان «لايستنسخ الواقع»، ولكنه «يبدع كائنات حية»، وعالماً له بنية غناها ووحدتها يصنعان القيمة فيها: وإنه لمن أجل يمكن أن توجد أعمال فنية أصيلة كقصائد ريلكية مثلاً. فهي تعبر عن رؤى للعالم صوفية ورجعية، ولهذا، فإن الأعمال الفنية العظيمة لتستطيع

أن تحتفظ دائماً بقيمتها». ومع ذلك، فإن الكاتب العبقري هو ذلك الكاتب «الذي لايحتاج إلا للتعبير عن حدسه ومشاعره،وذلك لكي يقول في الوقت نفسه ما هو جوهري في عصره والتحولات التي يكابدها هذا العصر». فالعبقيري هو كائن «تقدمي» على الدوام. فإلى جنة غولدمان يدخل «الرجعيون»، بينما هم لاينفذون إلى جنة لوكاتش، أو هم لايأخذون فيها المكانة العالية. وإن الانطلاق لن يكون إذن لا من حياة الكاتب، ولا من أعماله فقط: فكل واحد من هذين المنهجين يظل غير كامل. والناقد على كل حال يبقى غير قادر أن يحب كما أحب غوتيه أو دانتي، أو أن يفكر كما فكرا. وإننا لنعود بهذا إلى الشرح السوسيولجي الذي يعترف غولدمان بالتواضع نفسه الذي اعترف به مورون إزاء التحليل النفسي، بأنه «لايستوفي العمل الفني»، ولكنه «يشكل خطوة أولى ضرورية» على الطريق الموصل إليه.

لقد عمل غولدمان إلى تطبيق منهجه في أطروحته «الإله الخفي» (منشورات غاليمار1956)، وفي المقالات التي تدور من حولها. وثمة بحوث بالغة الأهمية عن الجانسينية، وعن باسكال وراسين نجدها في منهجه. وإنها لتستحق تقديراً أكبر مما شهد به بعض العجولين من المجادلين. لقد ظل بالتأكيد على الدوام ماركسياً، ولكنه كان أيضاً متأثراً بكتاب بياجيه «الإبيستمولوجيا التكوينية» (1935). وهو صفه عالماً اجتماعياً لم يعد يتجه نحو مضمون الفكر، ولكن نحو «البنية المرسومة للفكر الاجتماعي»، ونحو التأثير الذي يمكنها أن تمارسه. فلقد درس «بنى متناقضة» أي متضادة للفكر المأساوي مقارباً بين أعمال باسكال وراسين ومحددا، ضمن الجنسانيين، «مجموعة إجتماعية وتياراً إيديولوجيا» يمكنان من استشراف الشروط الاجتماعية والعقلية التي أشرفت على ولادة هذه الأعمال» ومعرفة أسباب الصراع بين الجنسانيين الذين يرفضون كل التزام سياسي، كما يرفضون السلطة. وإن المجموعة الاجتماعية التي يعبر عنها باسكال وراسين وطوراً رؤيتها للعالم،

تتكون اساساً، وإن كانت مستترة، من البرجوازية، ومن طبقة القضاة النبيلة، ومن الأوساط البرلمانية. إننا سنقوم إذن بعملية تنضيد للبنى الأدبية كالتراجيديا مثلاً راسين، منشورات لارس)، ولبنى الفكر او لرؤية العالم، وللبنى ليس عند طبقة بكاملها، ولكن مجموعة اجتماعية.

ولقد اكد غولدمان مجدداً بعد عشرة سنوات، في كتابه «من أجل علم اجتماع للرواية» أن «الموضات الحقيقية للإبداع الثقافي هي المجموعات الاجتماعية وليس الأفراد معزولين»، قال هذا معترفاً بطبيعة الحال بأن «الابداع الفردي يعد جزءاً من ابداع الجماعة». وقد ذكر انه لا حاجة أن يكون المرء عالم اجتماع لكي يعلن بأن الرواية، بوصفها وقائع اجتماعية، تعكس المجتمع المعاصر لها، وهكذا نجد، بدلاً من طرح الهوية بين الواقع الاجتماعي ومضمون الأدب الروائي، أنه يراها بين بنية الوسط الإجتماعي والشكل الروائي. إذ ثمة تساوق بين الشكل الأدبي للرواية والعلاقة اليومية التي يقيمها الناس مع المنافع ومع الناس الآخرين.وهكذا في «مجتمع ينتج من أجل السوق»، فإن القيمة الاستعمالية تختفي أمام القيمة التبادلية، كما يختفي النوع أمام الكم. ذلك لأنه لم يعد لقيم الاستعمال سوى فعل ضمني، كفعل القيم الأصلية في العالم الروائي. ويماثل تاريخ الشكل الروائي تاريخ بنى «التشيئ»، تماماً كما حلل ماركس ذلك. ولكي يحدد غولدمان الانتقال من البنى الاقتصادية إلى التجليات الأدبية، فإنه يقف على أربعة عوامل:

– ولادة «الفئة الوسطى» وهي شكل أساسي لتفكير المجتمع البرجوازي: فالمال، والمكانة الاجتماعية يصبحان قيماً مطلقة بدل أن يكونا وسيطين. – ثمة «أفراد إشكاليون» يبقون دائماً. ولذا تحدد القيم النوعية فكرهم وسلوكهم، مثل الكتاب، والفنانون. ولايستطيع هؤلاء مع ذلك أن ينجو تماماً من «فعل السوق».

– لقد طور الجنس الروائي انطلاقاً من «سخط وجداني غير تصوري»، ومن «تطلع عاطفي إلى قيم نوعية»، ولدت في المجتمع.

– تستمر بقاء في المجتمع الليبرالي المتجه نحو السوق قيم ذات هدف شمولي. وهي ترتبط بوجود المنافسة نفسه (حرية، مساواة، أخوة). وتتطور الرواية انطلاقا من هذه القيم وكأنها سيرة فردية، أي سيرة فرد «إشكالي»، شبيه بمؤلفه وإن الشكل الروائي ليتحول حتى يصل إلى «الذوبان التدريجي وإلى اختفاء الشخصية الفردية، أي اختفاء شخصية البطل».

ويحدد الفصل المكتوب عن مارلو المنهج.وتكون البداية بتحديد البنى الدالة المحايثة للعمل. ثم يكون البحث بعد ذلك عن التساوق وعن العلاقات الدالة مع البنى العقلية، والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية لعصره. وإن الدراسة التي استشهد بها غالباً عن «الرواية الجديدة والواقع » لتظهر نظريات غولدمان عن السمة التشييئية للعالم، وذلك من خلال أعمال الان روب غرييه. وهناك أخيراً فصل عن «المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب». وهو فصل ينتهي الكتاب به. ولقد نرى أنه يؤكد تارة أخرى على المبادئ الكبرى ويدققها: «الكاتب العظيم تحديدا هو الفرد الاستثنائي الذي ينجح في ميدان ما، هو ميدان العمل الأدبي (أو ميدان الرسم، أو التصور، أو الموسيقى) بإبداع عالم متخيل، ومتماسك أو متماسك تقريباً بشكل صارم، وتتطابق بنيته مع تلك البنية التي ترومها الجماعة كلها». وإن ليبدو افضل كلما اقتربت بنيته من التماسك الصارم. ولقد يعني هذا أيضاً أن العمل ليس «انعكاساً» للوعي الجمعي، ولكنه تكوينه الذي يتيح للجماعة أن تعي ما تفكر به وتشعر، هذا إذا كانت الجماعة على الأقل تسعى نحو «رؤية إجمالية للإنسان». ولقد كان غولدمان يحتاج إلى الوقت لكي يطور استقصاءاته حول الأعمال، ولكي يدقق وصف العلاقات بين اللغة الأدبية والبنى الاجتماعية التي تصدر عنها أو التي تعبر عنها في تجاوزها لها.

3 ميخائيل باختين

1895 - 1975

سيكون من غير الصواب قصر عمل باختين الضخم على علم اجتماع الأدب فقط: فلقد يبدو لنا أن الجوهري في عمله ينتمي إلى الشعرية (la poetique) بالأحرى. ومع ذلك، فقد ركزنا على وجهين من وجوه عمله(1) فهما يتممان عمل غولدمان، ويظهران في كتابه «أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وفي عصر النهضة (1965. الترجمة الفرنسية 1970)، كما يظهران في كتابه «شعرية دستوفسكي» (1963. الترجمة الفرنسية 1970). هذان الوجهان هما: اللجوء إلى الثقافة الشعبية أفقاً ومادة لبعض الأعمال العظيمة، وتجسيد رؤى العالم المختلفة في مختلف الخطابات التي تتقاسم الرواية.

ولقد نجد أن الثقافة الفولكلورية هي الأصل الذي تقوم عليه أعمال رابليه. وهي ثقافة كانت حاضرة في العصور القديمة عند بيترون أو عند أرسطوفان. ثم عادت إلى الظهور في عصر النهضة عند بوكاس: «لقد وجد رابيليه في الثقافة الساخرة الشعبية للعصور الوسطى وعصر النهضة ينبوعاً فورياً ومباشراً» (2) ، وهذا يعني أنه وجد رؤية خاصة للعالم مختلفة عن الرؤية الرسمية، وممهورة بأشكالها الخاصة. ومع هنا، فإن دراسة عمل غوغول لتعني العثور على «علاقته المباشرة مع أشكال المتعة الشعبية لمسقط رأسه (3). فقصص الأعياد والاحتفالات الشعبية

1- انظر على وجه الخصوص كتاب ب. زيما «مصنف في النقد السوسيولوجي».

2- «علم الجمال ونظرية التلقي». منشورات غاليمار 1978. ص 366. (موسكو 1975).

3- باختين المرجع المذكور سابقاً. ص 478: «رابليه وغوغول».

الأوكرانيـة. و «الواقعيـة البذئيـة» التي نشـرها طلاب الدراسـات العليا والكهنـة الصغـار، تقرب بين أعمـال غوغول وأعمـال رابليـه. وبهذا يتصل الجحيم البهيج للأرواح الميتـة» مع جحيم «ربع كتـاب»، وذلك لأن المبتغى إنمـا هـو جولـة في بلاد الموتى. وما كـان ذلك كذلك إلا لأن لغة غوغول تنقلب إلى مصـادر شـعبية وقديمـة ومنسـية. وإذا كـان الحـال كذلك، فإن كارنامـال الثقافـة الشـعبية لعبّر عن نفسه في هذا الضـحك «المنتصـر على كل شـيء»، والذي هو «تطهر من الابتذال». وهكذا، فإن قضية الثقافة، كما يراها باختين، لاتطرح نفسـها بوصفها تقدماً خطياً ومستمرا، ولكن بوصفهـا انبعاثـاً فظـاً. وتعد هـذه الثقافـة ثقافـة جماعيـة، وتشـكل وسـيطا إضافياً، يضاف إلى متصـور رؤية العالم كما يراه كل من لوكاتش وغولدمان وإنـه لوسـيط رئيس، وذلك لأنه يعد ظاهرة من ظواهـر اللسـان، ويمكن أن يكون موضـوع دراسة للسانيات وللنقد الأدبي.

وأما السمة الجوهرية الأخرى في نقد باختين، والتي تنجم عن النقد الاجتماعي للأدب فهي ذات صلـة ببنيـه تعدديـة الأصـوات فـي الروايـة. وفي الواقـع، فـإن هذا الجنس الأدبي يخلط أصواتاً متنوعة. فعندما حلل باختين أوجين أو نيفين»(1)، فقد ميز فيهـا «أشـكالاً لسـانية وأسـلوبية مختلفـة» تنتمـي إلـى «أنسـاق مختلفـة للغـة الروائية»: فليس ثمـة شـيء يأتي مباشرة من باختين. وإذا كانت الرواية تعد «نسـقاً من الحـوارات،يتضـمن تمثيلاً لأنـواع كلاميـة»، وأسـلوبية ومتصـورات ملموسـة، ولاتفترق عن اللسان»، وإذا كانت دائماً ذات نقد ذاتي للغة الأدب في عصرها، فإن أوجين أو نيفين تعد روايـة حقيقيـة. وإن للروايـة التي «نضـجت في قلب الأجنـاس الشفوية المألوفـة للغـة المتكلمـة الشـعبية»، لتاريخاً طويلاً سـابقاً،حيث يمكن للمرء أن يقف على «الصـراع القديم للقبائل، والشعوب، والثقافات واللغات».

1- باختين : المصدر المذكور سابقاً. ص 401 - 410.

كما يستطيع أن يجد الضحك، وكذلك «تعددية اللغات». وهكذا نجد في لغة تاتيانا لبوشكين التداعيات «على شكل حوار داخلي، وعلى شكل خطاب عاطفي تُمدّ من الحلم، كما نجدها «على ما جرى عليه ريشاروسون» و «انسة الولاية» مع الكلام الشعبي لحكايات المرهفة، وللقصص التقليدية، والأغاني الفلاحية، والتنبؤات الساذجة، إلى آخره». وإننا لنرى كذلك أن الفقرات الغنائية للرواية تعد «تمثيلات روائية للشعر». «فالكاتب يساهم في روايته (إنه كلي الحضور)، ولكنه من غير لغة مباشرة وذاتية تقريباً. ذلك لأن لغة الرواية تمثل نسقاً عن اللغات التي يضيء بعضها بعضاً». وعندما يلاحظ باختين في العمل عمق السخرية للثقافة الشعبية الخالدة، ويلاحظ في الرواية الأصوات الأكثر تنوعاً، فذلك لأن هذين المنظورين يرتبطان ببعضهما، ولأن الرواية بالنسبة إلى باختين تُشتق من أجناس ساخرة مثل هجاء مينيبه. وهي خصبة أيضاً، وذلك لأن علم الاجتماع لايدرس رواية من خارج اللغة وأخرى من جانبها الآخر، ولكنه يدرس البنى الاجتماعية بوصفها تتكلم، ولأن خطاباتها تُكتب.

مثال :

4 ميشيل كروزيه

إن أعمال ميشيل كروزيه الهامة هي «ستندال واللغة». منشورات غاليمار، 1981، وهو كتاب هام على وجه الخصوص. و«شعرية ستندال،دراسة عن التكوين الرومانطيقي»، منشورات فلاماريون، 1983. و«ستاندال والنزعة الإيطالية، دراسة عن الأسطورة الرومانطيقية»، منشورات كورتي. 1982. و «حياة هنري برولار أو طفولة التمرد»، منشورات كورتي، 1982). وإن هذه الأعمال الهامة لتبدو كلها منصبة على كاتب واحد، واسع فعلاً، إنه ستاندال. ولكن ما يكشف عنه جيداً كتاب «طبيعة ثم كيف نعبر منهما إلى المجتمع. فستاندال إنسان رومانطيقي وحديث، وما كان هو كذلك إلا لأنه متمرد. فهو يعيد عشق الحرية، ويجدد الحرب ضد المجتمع بكل ما فيهما من عنف، ولكنه إذ يفعل ذلك يبين أن الإنسان موجود خارج الحيز الاجتماعي. إن ستاندال النرجسي، وستاندال تلميذ رسو لمشغول بهذين النقيضين، وإنه ليعيش صراعات: «فالتقدم له وجهاً ما »، والتطور لايقل عنه انحلالاً، والتمرد هو «بداية وسقوط». وإذا كان «صنع المجتمع» هو «الفرار من النظام الطبيعي»، فإن الناقد يطرح «قضية الحضارة» كلها. فضمن أي معيار يستطيع كاتب واحد أن يقف على الصراع الأسا سي للوضع الإنساني، وأن يرى الصراع بين الأنا والمجتمع؟ لقد كان ذلك كذلك، لأن نقد ميشيل كروزيه يطرح هذه المسألة باستمرار بوصفها مسألة ذات طابع اجتماعي. وإنه ليطرحها بقوة الفكر وليس بقوة الحسم، ولابقوة فلسفة متجمدة.

II - النقد الاجتماعي

كتب كلود دوشيه قائلاً إن النقد الاجتماعي «يستهدف النص أولاً. وإنه ليكون بهذا قراءة محايثة، بمعنى أنه يأخذ على عاتقه مفهوم النص الذي أنشأه النقد الشكلاني، واظهره بوصفه موضوعاً له الأولوية في الدرس. بيد أن الغاية تختلف، لأن مقصد النقد الاجتماعي واستراتيجيته يكمنان في إعادة المضمون الاجتماعي إلى نص الشكلانيين» (النقد الاجتماعي، منشورات ناثان، 1979، ص3). وإن الحيز الذي يشغله النقد النفسي في التحليل النفسي، يشغله أيضاً النقد الاجتماعي في داخل علم اجتماع الأدب. فالنص لم يعد يُنظر إليه بوصفه انعكاسا، ولابوصفه انجازاً لمضامين سابقة عليه، ولكن بوصفه قيمة جمالية. ومع ذلك، فإن المرء ليجد فيه قيوداً مسبقة، و«نماذج اجتماعية ثقافية»، ومتطلبات اجتماعية ومؤسساتية. ويذهب دوشيه مذهباً يتكلم فيه عن «الوعي الاجتماعي الباطن» بوصفه شكلاً خيالياً. وإنه ليعترف بأن كل ما في النص إنما يصدر «عن فعل ما من أفعال المجتمع»، أو إنه يصدر، كما ترى الماركسية، عن «علاقات اجتماعية للانتاج». وإنه ليؤكد أنه ليس ثمة شيء يمكن أن يُستنتج من هذا الفعل» مباشرة. وإننا لنجد هنا قضية الوسطاء الذين اصطدم بهم لوكاتش وغولدمان. ولقد تبنى النقد الاجتماعي طموحات هذا الأخيرة فاستند في آن واحد إلى المادية، وإلى

«البحث الماركسي». ولذا، فقد قدم برنامجاً حول موضوعات ثلاثة بدلاً من تقديم انجازات: «تفاعل (ليس هو المؤلف)، والإيديولوجيا، والمؤسسات». وتوجهت العناية في النص إلى المؤسسات ، وإلى النماذج الثقافية، أو حتى المدرسية، وإلى مكان العمل الفني في إطار المؤسسات. «فالإيديولوجيا » التي لايستطيع النقد الاجتماعي أن يتحاشاها، «هي بعد من أبعاد العيش في مجتمع. ولقد ولدت من تقسيم العمل، وارتبطت ببنى السلطة. إنها شرط، ولكنها أيضاً انتاج لكل خطاب».

يعطي بيير زيما في كتابه «مصنف في النقد الإجتماعي» (منشورات بيكار 1985) تعريفاً دقيقاً لهذا المذهب. فهو يتطابق مع «علم اجتماع النص»، أي بدلاً من أن ينشغل بموضوعات العمل وأفكاره، كما هي الحل في فروع أخرى من فروع علم اجتماع الأدب، فقد انشغل في معرفة كيف أن القضايا الاجتماعية ومصالح المجموعة تترابط على السطح الدلالي، والنحوي، والسردي». غير أنه لم يتخل لا عن التعليق النقدي ولا عن حكم القيمة. وعلى الرغم من أن زيما كان قريباً من مدرسة فرانكفورت (أدورنو، هوركايمر، ماركوز) إلا أنه لم يتبنى لا المتصورات في شموليتها، ولا الحدود التي تتعلق، كما يرى، بمفردات تدين بكل ما فيها إلى كانت، وهيجل، وماركس: إن مدرسة فرانكفورت مدرسة فلسفية. وإن أدورنو نفسه ليس ناقداً أدبياً، ولكنه فيلسوف يتكلم عن الأدب أثناء أوقات راحته. وإن هذا «المصنف» ليعد، من غير ريب، الكتاب النسقي الأول الذي يحاول أن تقدم تاريخ منهج وإعطاء ثقافته التحليلية الخاصة في الوقت نفسه. ولقد خصص القسم الأول في الواقع «للمناهج والنماذج»، أي للمفاهيم الأساسية في علم الاجتماع: النسق الاجتماعي، المؤسسة، الوعي الجمعي، تقسيم العمل، الطبقات، الإيديولوجيا، قيمة التبادل، التشيؤ والاستلاب. وإن ماركس ليهيمن على علم اجتماع الأدب. ويكون ذلك خاصة حين يمارس هذا العلم منظرون، الأعمال الأدبية بالنسبة إليهم ليست سوى أمثلة يستخدمونها. وإنهم ليخلطون في بعض المرات بين البرنامج وبين العمل

الاستقصائي الدؤوب. وإنه بكل تأكيد أكثر كنوداً، ولكنه ربما يكون أكثر فائدة. ولقد تم البدء بهذا العمل في بوردو خاصة، وحول روبير اسكاربيت في كتابه الأدبي والاجتماعي، 1970). ونلاحظ أن هذه الأخيرة تنتصر عند لوكاتش، وغولدمان، وأدورنو، وماشري، وبينما يذكر زيما أن ثمة علماً اجتماعياً للأجناس الأدبية: فهناك إريك كوهلير الذي يربط ملحمة العصور الوسطى بالمصالح الجماعية لطبقة النبلاء (1)، ويربط التراجيديا الكلاسيكية ببلاط لويس الرابع عشر، كما يربط الملهاة والرواية بصعود البرجوازية (ص 48). وهناك جان دوفينيو، وهو مختص بعلم اجتماع المسرح. وإنه ليرى أن الدراما تعد شاهداً على أزمة القيم في عصر من العصور: يمثل الأبطال المجرمون في عصر النهضة رمز «الوعي الجماعي المريض» لتلك الفترة. وثمة كتاب لجوليا كريستيفا «ثورة اللغة الشعرية» (1974). وإنه لينقي جزئياً إلى النقد الاجتماعي للشعر، غير أنه لم يُعرض كثيراً. ولكن والتر بينجامان ضرب مثلاً مدهشاً «حول بعض الموضوعات عند بودلير» 1939).

يقدم زيما في القسم الثاني من «مصنفة» مفهومه الخاص عن «علم اجتماع النص»، وذلك انطلاقاً من أمثلة مستعارة من رواية «الغريب» لألبير كامو، ورواية «البصيص **Voyeur**» لأن روب غرييه، كما يستعير أمثلة من مارسيل بروست. والمقصود بعمله هذا، هو تمثيل «مختلف مستويات» النص «بوصفها بنى لسانية واجتماعية». وكذلك استعارة «بعض المفاهيم الإشارية الموجودة» باستخدام «أبعادها الاجتماعية». فالعالم الاجتماعي هو «مجموعة من اللغات الجماعية». وكذلك استعارة «بعض المفاهيم الإشارية الموجودة». باستخدام «أبعادها الاجتماعية ». فالعالم الاجتماعي هو «مجوعة من اللغات الجماعية» تمتصها

١- كوهلير: المغامرة الفروسية. المثال والواقع في الرواية الغزلية (1965 الترجمة الفرنسية، غاليمار،1974).

النصوص وتحولها. وهكذا، فإن زيما يطرح في الواقع نظريتين تمثلان بالأحرى بدهيتين: «إن القيم الاجتماعية لاتوجد أبداً مستقلة عن اللغة»، و«الوحدات المعجمية، الدلالية والنحوية تمفصل المصالح الجماعية. وإنها لتستطيع أن تصبح رهانا لصراعات اجتماعية، واقتصادية، وسياسية» (ص140). وسنصل إذن إلى تمثيل الصراعات الاجتماعية، على المستوى اللساني، من خلال المفردات (مسيحي، ماركس، فاشي، إلى آخره)، ومن خلال التعارضات الدلالية، والخطاب، حيث تظهر الإيديولوجيا بمعنى «المنافع الاجتماعية الخاصة» التي تعبر عن نفسها طبعيا وكأمر بدهي بالنسبة إلى المتكلم. هذا، وإن الخطاب الإيديولوجي لاينقد ذاته بذاته، وإنه ليجعل «الحوار النظري» مستحيلاً، كما يجعل «الفحص التجريبي» غير ممكن. وهو يرتبط بالسلطة السياسية، ويميز «كل اللغات المستبدة والشمولية». ويمكن أن يصف الإيديولوجيات في النص من خلال عملها. وهذا يقتضي بادعاء ذي بدء تحديد «الحالة الاجتماعية اللسانية» للنص. تلك الحالة التي عاشها المؤلف ومجموعته الاجتماعية. وإننا لنجد بعد ذلك مختلف الخطابات التي «يمتصها» الكتاب: يحتوي كتاب «الإنسان من غير صفات» لموزيل على عدد من الخطابات الايديولوجية المتنافسة والمحاكاة محاكاة ساخرة. فخطاب الراوي يكون موسوما «بالتناقض الوجداني لكل القيم الثقافية» الناتجة عن أزمة الليبرالية. ومن هنا، ينشأ نقد غير تقليدي، قريب من الدراسة، ويكون غير مكتمل. وإذا تأملنا في رواية «الغريب»، فسنجد أن اللامبالاة تكشف عن «خور الخطابات الإيديولوجية» التي يشهد عليها خطاب النائب العام، وإن المواقف نفسها، عندما يتعلق الأمر برواية «البحث عن الزمن الضائع»، لتقود إلى النظر إلى اللغات التي تنقدها الرواية بوصفها وسيلة لبيان «بنية النص كلها». وإن المحادثة التي تعبر بها عن نفسها «الطبقة الخالية» لتلتحق بنرجسية الراوي. وإن القضية التي أفلتت من زيما هنا، هي تلك القضية التي تصادف كل علم من علوم اجتماع الأدب: ما هو الفرق بين المحادثة «المكتوبة» والمحادثة الشفوية؟ وإذا كان بروست قد انتقد «الكلام المستخدم

اجتماعياً»، وإذا كان قد أحدث قطيعة معه، فماذا بقي للنقد الاجتماعي؟. ومن جهة أخرى، إنه لتعسف أن يختزل المرء رواية «البحث» إلى نقد يمارسه المكتوب على الكلام المستخدم في الحياة الاجتماعية. وهكذا يبدو أن البرنامج الذي أعلن عنه الباحث الاجتماعي لم يجد إلى التنفيذ سبيلاً. وإنه لأمر ينطبق أيضاً على المنظرين كما ينطبق على الأحزاب. فهؤلاء إن أعطيت لهم السلطة لن يطبقوا برامجهم: إن التعارض بين المحادثة والكتابة لايكشف عن بنية رواية «البحث». ولو أن المرء اتبع مايراه زيما لظن أنه كان يمكن لهذه الرواية أن تكون في مئتي صفحة. الا وإنه لاستنتاج ضحل أن يجد المرء «المجتمع العلماني للبرجوازية» في انصار الفن، وأن يخرج من النص أقل غنى من وقت دخوله فيه.

إنه ستفضل إذن، في مادة النقد الاجتماعي، الدراسات الأحادية ودراسات التفاصيل التي تصب في النص مباشرة ، على النظريات المجلجلة والمتبوعة بأمثلة مخبرية. وكتاب هنري ميتران «خطاب الرواية» (منشورات بوف، 1980) يعد مثلاً على هذه الدراسات. فالجرد المنهجي للشروط التاريخية وللانتاج الأدبي يسمح له بتحديد «شروط هذا الانتاج ورهاناته،وقواعده»: إننا نستطيع في كل سنة أن نقرأ تقاطع الخطابات وتصادماتها، حيث يُفهم كل واحد منها بوساطة الخطابات الأخرى: تحليل كل مايقال وما يكتب «خلف نص من النصوص العظيمة» (من أجل نقد اجتماعي أو الخمارة المريبة –L`Assommoir » وإن كانت محددة «بالجوهر الاجتماعي» الذي تقوم فيه، إلا أنها تشوش الخطاب المقرر وتحرفه عن مساره: لقد كان الشعب في الأدب، إلى أن جاء زولا، يعد جزءاً من دُرْجة هزلية. وكانت الشخصيات الشعبية، إذا لم تكن هزلية، تأخذ بسرعة صورة تستوجب الاعتبار. فالشعب في رواية «الخمارة المريبة» لم يكن مذنباً، ولم يفز بالخلاص. ولذا فإن دراسة الشكل لتتموضع إذن بين دراسة الخطاب الاجتماعي المقرر ودراسة «العبارة الروائية»، أي دراسة المضمون الظاهر للكتاب. وإن عنواناً مثل «قصر اليهودية» لجي دي كار، ليحيل إلى «اغتصاب المحرم»: «إننا نسمع الأمر الداعي

إلى الخضوع مثل شخصية «الأشتراكي» عند فلوبير لتعد حمقاء (سينكال، في التربية العاطفية)، وإنها لتمثل شخصية بطل حقيقي عند زولا (لانتييه في الخمارة المريبة). وإذا كان هذا هكذا، أفلا يكون محظوراً على المرء أن يقف في البنى الأدبية على «البنية الاجتماعية التي تشكل الشخصية» شريطة دراسة البنى دراسة فعلية؟. هذا العمل هو الذي يتابعه بيير ماربيري في كتبه عن «بالزاك ومرض العصر» منشورات غاليمار. 1970)، وعن «رونيه شاتوبريان» (منشورات لاروس 1973)، و «إلى مصادر الواقعية: أرستقراطيون وبرجوازيون» (الاتحاد العام للكتاب، 1987)، وفي كتب أخرى: «ثمة شبكة عن المصالح، والتقاليد، ونتائج للعلاقات الطبقية تضم أطراف الرواية الواقعية من غير أن تبدعها الرواية. وإن الأدب الذي هو تدوين وتحليل، بوساطة أدواته الخاصة، للصراعات الناتجه عن الطبيعة وعن حركة الأشياء،لايعرف كيف يكون ممكناً [...] من غير مرجع يحيل إلى الإطار الاجتماعي التاريخي الذي تطور فيه وتطور ضده» (1) ويريد هذا النقد أن يكون «انفعالياً» و«سياسياً»، بلا شفقة، وفي بعض المرات من غير تقدير للمناهج التي لايقرها: إن القارئ ليعرف، كما هي الحال عند لوكاتش وعند ماركسين آخرين، تفضيل التحليل على المقالة الهجائية. ولقد يمكن للمرء أن يقول الشيء نفسه عن كتب أستاذ انكليزي مثل تيري إيفليتوف الذي ينهي «نظرية الأدبية» (نظرية الأدب، منشورات أكسفورد، بلاكويل، 1983) بعريضة لصالح «النقد السياسي». وسنتمم إذن هذه الأعمال بفكرة عن «الحقل الأدبي»، وذلك على طريقة بورديو: إن المؤسسات الأدبية، والوضع الاجتماعي للكاتب، و«حقوله الثقافية الأساسية»، وسلسلة التأملات العاملة في الانتاج الأدبي، قد قام بتحليلها علم اجتماع الحقل الأدبي(2).

1- «مصادر الواقعية» ص 18.

2- آ. فيالا: ولادة الكاتب (1985)

III - جماليات التلقي

لايشغل علم اجتماع الأدب نفسه بالكاتب والكتاب فقط، ولكن يشغل نفسه بالجمهور أيضاً. وإن الذي يعالج الاستقبال الجماعي للعمل هو علم اجتماع القراءة، وجماليات التلقي، أو هو على الأقل هذا الجزء من جماليات التلقي: فعلاقات العمل مع القارئ ستُدرس بوصفها موضوعاً مستقلاً في وقت واحد مع الشعرية التي تصدر عنها .

1- علم اجتماع القراءة:

إن انشغالنا بتقديم كتب شهود تسجل معلماً زمنياً في تاريخ منهج ما، وليس تقديم كل الكتب، ليجعلنا ننطلق من كتاب ك.د. لايفس «القصة وقراءة الجمهور» 1932، أعيد نشره لدى بانغوان بوك، 1979). فالكاتبة نفسها تصف إجراءها بوصفه جزءاً ليس من النقد الأدبي المعتاد، ولكن بوصفه جزءاً من الأنتروبولوجيا ومن تاريخ الذوق. والمقصود بالدراسة هو معرفة على أي شيء يرتكز موقف الجمهور إزاء القراءة،وليس بالأحرى هو دراسة الروائع، وهو الأمر الذي، منذ القرن الثامن عشر، يصنع نجاح الرواية. ولماذا الرواية؟ لأن «الكتاب» يعني بالنسبة إلى معظم الناس انه«الرواية». وثمة استقصاء حول سوق الكتاب قامت به الصحافة، والمكتبات العامة، ومكتبات بيع الكتب، وعند باعة الصحف. وإن هذا الاستقصاء ليسمح بتحديد الكتب التي تطلبها الغالبية العظمى من الجمهور الإنكليزي في عام 1930). وهي كتب تشكل الأدب الشعبي ولقد كان الجمهور، في تلك الفترة، يتعرف على وجود الكتب من الصحافة. كما أن ك. د. لفيس قد أعدت قائمة بالنقد الأدبي في الجرائد البريطانية، وبالمعايير التي تقف عليها كل جريدة:

وبهذا يكون الجمهور قد قرر بنفسه قبل أن يشتري أو يستعير. وتعزز النوادي الأدبية هذا القرار. كما ظهرت كتب تعلم المرء كيف يكتب القصص الناجحة. وأما رأي الروائيين، الذي تلتمسه الاستفتاءات المرسلة إلى ستين منهم، فيشير إلى نموذج العلاقات التي يقيمونها مع الجمهور. وإن هذا الاستقصاء ليظهر التماين، الذي يعود تاريخه إلى نهاية القرن التاسع عشر (بالنسبة إلى انكلترا) بين الروايات النوعية وبين الروايات الشعبية (أي تلك التي تحقق مبيعات كبرى). وكان الروائي مثل ديكينز، حتى ذلك الزمن، يتجه بخطابه إلى كل الناس. وإن هذه القطيعة التي حدثت بعد ذلك، إنما هي ظاهرة حديثة. فالجمهور يتكون من فئات، والأدب الحديث ارتكن إلى الفئة الأقل عدداً. هذا مع العلم أن الكثرة الغالبة من القراء لاتهتم لا بالشعر، ولا بالنقد. ونجد ومن جهة أخرى أن الروائي الشعبي، على عكس هنري جيمس مثلاً، لايستطيع أن يعيش من غير علاقة حميمة مع الجمهور. فهو يسليه، ويمنحه الهروب، والتطابق. ولقد قادت نتائج الاستقصاء ك.د. لافيس إلى مساءلة الماضي بشكل تظهر فيه الكيفية التي تشكل الجمهور من خلالها. ثم كيف عاد متفككاً بتأثير التطور الإقتصادي.

في الواقع، كانت الجماهير الشعبية في بداية القرن السابع عشر تصغي إلى شكسبير من غير أن يكون لها خيار آخر. ثم وإن روايات (ناش) كانت صعبة. ثم جاء بعد ذلك جيل الطهارة بكتبه الثلاثة: التوراة، وبينيان، وميلتون. لقد تطابق دوفو مع جمهوره البرجوازي، بوصفه يوطد العزم ضد العاطفة ومضاداً للرومانسية: لقد قتل فندردي بنصف جملة، ولكن قيم الملكية والأخلاق ظلت موقرة على الدوام. وتتضمن مذكرات القرن الثامن عشر شهادة قراء ذلك الزمن، وخاصة مذكرات مكتبة لاكينغيتون (المكتوبة في 1791)، ومذكرات أعضاء آخرين من الطبقات الشعبية. ولم يكن الروائيون في القرن الثامن عشر ليبتكروا للقراء أي إمكانية

للانطلاق لأنهم كانوا بالعقلانية لا بالعاطفة ينشطون. وكانت لديهم مفردات مجردة تصف العواطف، يساندها «الذوق الرفيع»، و «الفكر السليم»، والبعد النقدي، ولقد اختفى هذا النمط في القرن التاسع عشر: فتاريخ الجمهور الأدبي، هو تاريخ انماطه المتعاقبة. ولقد أدى اتساع القراءة الهائل في نهاية القرن الثامن عشر إلى متغيرات عديدة، تخص الكتاب، والناشرين، والدوريات، كما أدى إلى انتظار قراء، وانتظار روائي يعد مثالاً. غير أن انتشار مكتبات الاعارة قد أدى إلى انخفاض في مستوى القراء. ذلك لأن الجمهور قد صار يطالب بالإثارات العنيفة، وهو الذي استطاع أن يثمن رواية تريستيرام شاندي، وأن يطالب بأجزاء جديدة كانت قد فقدت. ولقد ظهرت موضوعات الرواية الشعبية في نهاية القرن الثامن عشر، وذلك في الوقت الذي توقف فيه النقاد عن إعطاء بيان عن معظم الروايات. ولكن الثورة الصناعية هي التي أدت إلى تفكك عرى الجمهور فأوقات الراحة المقهورة في الريف لم يعد لها وجود في المدن. ولقد غيرت ظهور المسلسلات في بناء الرواية وأسلوبها. فتركز الإلحاح على الإثارة، وأدى إلى اختفاء الحدود بين الأدب والحياة في الفكر النقدي. وقد بدأ مستويات من مستويات الجمهور بالافتراق عن بعضهما. ولقد نلاحظ انهما اقل بروزاً مما هي عليه الحال في القرن العشرين: غير أن ديكينز كان يتجه بخطابه إلى الاثنين. وزاد في القطيعة بينهما ظهور طبعات رخيصة الثمن (سميث 1848). وكان الروائي، مثل كونراد، أومثل جيمسن يجد مشقة لكي يعيش من قلمه، بينما كان جورج إيليوت يستطيع ذلك. ولذا، فقد رأت ك.د. لايفس أن انفتاح السوق على السواد الأعظم من الناس يضر بالقراءة النوعية. فهذا الجمهور الجديد يبحث عن كتب سهلة المتناول، إنه يبحث إذن عن روايات. وكان ثمة كتاب اخرون، تبعاً لحكمة فلوبير، وزولا، وتورغينيف، يريدون أن ينشروا أعمالاً فنية مورن، كونراد، جيمس)، ولكنهم كانوا بحاجة إلى جمهور من المتعلمين. وشيئا فشيئاً، لم يعد السواد الاعظم من الناس يفهمهم. وهناك دراسة هامة عن الصحافة

الأدبية في القرن التاسع عشر تكمل المشهد، وتذكر انخفاض المستوى نفسه. وإنه لانخفاض تعززه المصالح المالية، وتعاضده الدعاية. كما اختفى أيضاً النقد الشديد للكتب، لأنه بدا غير وفي لسواد الناس. فالجهد الذي يطالب به، كان يبدو مسببة للقارئ العادي (ص 158). ولقد اختلط نظام قيم النقد مع نظام قيم جمهوره. ونبهت ك. د. لايفس إلى بعض ممارسات الصحافة، التي لاتتكلم عن كتاب إلا إذا طلب الناشر منها أن تنشر عنه إعلاناً، ولذا، فهي لاتهتم أبداً بالكتب الصعبة.

لقد قادت مواجهة الحاضر بالماضي لايفس إلى دراسة المعنى القائم خلف رواج كتاب من منظور الجمهور. ورأت أن تطور الرواية مرتبط بتطور أوقات الفراغ: فهناك جمهور يتنامى، وهناك ناشرون صناعيون، وهناك كذلك كتاب مستعدون لدراسة السوق وتموينه. وهذه كلها شروط جوهرية، ولكن السبب الرئيس للتغيير يكمن في تغير المحيط الاقتصادي والاجتماعي. وإن هذا التحليل ليقود إلى طرح القضية بمصطلحات الانحطاط أو التقدم. وإن موقف الناقد من هذه القضية لواضح: فشراء كتاب سوقه رائجة أمر يضر بالأدب الذي انقطع عنه رجل الشارع. فلقد أضاع هذا الثقافة الشعبية القديمة. وإنه ليجد نفسه مستسلماً لتزجية الوقت. كما يجد أن لغته نفسها قد انحطت (وقد بين بروست ذلك بمقارنة لغة فرانسواز مع لغة ابنتها). وإذا كان ذلك كذلك، فإن القراءة وحدها هي القادرة على تغيير تأثير المحيط وتصحيحه: ويكون هذا بالشعر، والمسرح، وبأفضل الروايات. ولكن لكي نعود إلى الكتاب الرائج، فسنجد أنه يفترق عن الرواية العظيمة كما يفترق عن الشعر من جيده، فإذا كانت رواية كروايات جيمس أو كروايات فيرجينيا وولف لاتشغف الجمهور الكبير، فمرد ذلك لأن هذا الجمهور لم يعد مدرباً على قراءتها لما يُقرأ عمل شعري، وأن السلبية التي لاتزعج الأدب الغث قد أفسدته. ونجد، خلافاً لهذا، أن لجهور ستيرن، وميلتون، وبوب جلداً على التركيز وانعدام القدرة

على الملل. وهاتان صفتان ضاعتا جزئياً لأن مسليات المجتمع المدني لاتشده إليها. والقراءة بصوت مرتفع ضمن العائلة كانت إشارة إلى ذلك: غير أنها اختفت. وقد نشأ عن هذا الوضع أدب بديل، استهدف مستوى وأسلوباً وسطين. وبهذا صار الشعر إلى نهايته، إذ لم يعد مقروءاً بينما كان لايزال منتشراً انتشاراً واسعاً في القرن السابع والثامن والتاسع عشر. وصار الحال إلى أن المرء يطلب قليلاً ويعطي قليلاً: فثمة مسكوكات عل غرارها تصاغ حياة القراء. تلك الحياة غدت فارغة، ومحدودة، وخطيرة. وهذا ما تظهره ك. د. لايفس، إذ تحلل مقاطع لعدد من الكتب السائدة سوقاً، وذلك بحسب الأثر الذي تتركه على الجمهور، وتبعاً للمستوى «المرتفع»، أو «الوسط»، أو «المتدني». وإن القضية الأساسية في كل هذا هي قضية اللغة: إن لغة السواد الأعظم من الجمهور لغة خيالية من العلاجات الغنية. وإنها لتتكون من أفكار ومشاعر نمطية بينما تصدم رواية جيدة أحكام القراء المسبقة، وتشكك بالعادات الذهنية. ولكي تقف ك.د. لايفس في تحذير الجمهور للصناعة الثقافية، فإنها تطالب، في الموجز، بمضاعفة دراسات (كما هي الحال بالنسبة إلى دراستها) الأنثروبولوجيا الثقافية. وإنها لتوجه نداء إلى الشباب، وإلى المدرسين، كما تدعو إلى نقد حقيقي وتام، وتدعو إلى نشر نزيه، وناشرين مترفعين. ويقود الاستقصاء الأنثرولوجي إذن إلى الدفاع عن نسق من القيم الأدبية.

إن همّ دراسة الجمهور الأدبي هو الذي أدى، بعد خمسين عاماً، إلى تحرير كتاب «قراءة القراءة» لجاك لينهارت وبيير جوزا (السيكومور، 1982). وإنه كتاب يحلل قراءات متقاطعة للروايات نفسها في فرنسا وفي هنغاريا (الأشياء » لبيريك. «مقبرة الصدأ» لأندر فيجيس). فعلم اجتماع القراءة يفترض النظر إلى القراءة بوصفها ظاهرة مستقلة، وصادرة عن دراسة علمية، ووصف «يضع الوجه الاجتماعي لسلوك القراءات موضع البداهة». وسنذكر من بين هؤلاء الرواد دوغلاس وايلز في كتابه :

(Research Memerandum on Social Aspects of Reading in the Depression, 1937).

وكتاب وابلز وبيرلسون: (What Reading Doe to People,1940) . وكتاب روبير اسكاربيت (علم اجتماع الأدب، 1985).

إن هدف الاستقصاء الذي قام به لينهارت وجوزا يقوم على إطهرا تعددية التأويلات المعطاة لنص روائي وبنيتها»، وذلك في الميدان الاجتماعي، والسياسي، والأخلاقي، والفلسفي. وتحيل هذه التأويلات نفسها إلى بنى اجتماعية و«انسجامات إيديولوجية» تضمنها وسنجتهد، من جهة أخرى، لكي لانفصل «أثر المضمون» عن «أثر الشكل». وسيبرر نموذجان من نماذج القراءة : يهتم النموذج الأول «بالأبطال»، ويهتم النموذج الثاني بالظواهر الاجتماعية في الكتاب المقروء. ويتقدم المؤلفان إضافة إلى هذا، بمتصور عن «طريقة القراءة»: القراءة تحقق وقائع، وظواهرية. وإنها لتبقى على سطح الحوادث المروية. أو هي «انطباق انفعالي»، وترتبط بسيرورة للتطابق، فلايستطيع أن يلغيها شيء وإن كان نصاً حديثا 1965) من نصوص بيريك. والطريقة الثالثة للقراءة هي طريقة «تحليلية تركيبية»، وهذا يعني انها تبحث عن أسباب وضع من الأوضاع ونتائجه. ويمكن لهذه الطرق الثلاثة أن تطبق إما على الشخصيات ، وإما على المجتمع، فكل رواية تقترح، من جهة أخرى، نسقاً من القيم: فهل يعكسه تأويل القراء، أم أن القراء سيفرضون نسقهم الخاص؟ «فما يتم تبليغه يغير المعنى خلال عملية الاتصال، وذلك تبعاً لثوابت تحدد المرسل، والمستقبل، وقناة الاتصال». وتتعلق «قيم الفرد»، بالنسبة إلى لينهارت وجوزا «بانتمائه أولاً إلى المجموعة الاجتماعية». وثمة، أخيراً، ثلاثة عوامل اجتماعية تؤثر على الأفراد: «الثقافة الكلية لحضارة من الحضارات، و«الثقافة الوطنية، الماضي الوطني،التقاليد»، و«وعي المجموعة أو الطبقة الاجتماعية». وإ التقابل بين الجمهور الهنغاري والجمهور الفرنسي هو الذي سمح بتبرير هـ التأكيدات».

إن الجدة الأساسية في كتاب «قراءة القراءة» ليست في هذه المبادئ بقدر ما هي في الاستقصاء الذي قام به مؤلفاه. وكان يجب إذن إعداد عينة من الناس تحتوي على مجموعات اجتماعية مهنية مختلفة (تتألف من مهندسين، وأنصاف مثقفين، ومستخدمين، وتقنيين، وعمال، وصغار التجار). وثمة استمارتان: تتعلق الأولى بعادات القراءة. وتتعلق الثانية يكتب محددة. وهناك أمور تتعلق بتنميط العبارات وهناك أخرى تتعلق بعملية إنشاء إحصائي للمعطيات، وكذلك للعلاقات المتبادلة بين الأجوبة. ولقد وصف المؤلفان بعد ذلك وأقاما أربعة «أنساق للقراءة» لاتقف عند حدود الوجوه الثقافية، ولكنها تتضمن القيم مثل: «القراءة الظواهرية»، و«القراءات التثمينية» للنموذجين، و«القراءة التركيبية». ومن غير أن ندخل في تفاصيل الفرز، سنذكر بأن النتيجة تشير إلى انعدام التشابه بين القراء وبين بنى النصوص، موضوع الاستقصاء: وإنه لمن الواجب على المرء أن يرجو زيادة مثل هذه الاستقصاءات. فهي تظهر كيف أن الانتماء إلى بلد وإلى مجموعة اجتماعية يؤثر على القراءة.

ولنسجل مع ذلك أن رجلاً مفتوناً بالماركسية مثل والتر بنجامان كتب قائلا: «إذا أردنا أن نعرف كتاباً أو شكلاً فنياً، فإننا لن نستفيد شيئاً إذا عدنا إلى من يخاطبه». إذ ليس فقط كل عودة إلى جمهور محدد، أو إلى ممثليه تعد وسيلة أكيدة من وسائل الضلال، ولكن أيضاً مفهوم الجمهور «المثالي» لا يستطيع إلا أن يُضر بأي دراسة نظرية عن الفن، فافتراضات الفن المسبقة وحدها يجب أن تكون هي وجود الإنسان عموماً وجوهره» (الأعمال المختارة. منشورات جيليار، 1959. ص 57).

2- جماليات التلقي

لقد جذبت أعمال مدرسة كونستانس الانتباه إلى جماليات التلقي. فجمعت الدراسات لواحد من أنبغ ممثليها، هو هانز روبير جوس، وذلك في كتاب بعنوان «من أجل جماليات التلقي» (1972 - 1975. الترجمة الفرنسية منشورات غاليمار 1978). يضع جوس مسلّمة مفادها أن العمل «يشتمل في وقت واحد، على النص بوصفه بنية معطاة، وعلى تلقيه أو على إدراكه إدراكاً حسياً يقوم به القارئ أو المشاهد». ولكي «يتسنم المرء منزلة العمل الرفيعة» ، يجب أن ينجز بنية العمل أولئك الذين «يتلقونها». فمعنى العمل ليس معنى غير زمني، ولكنه معنى أو لئك الذين «يتلقونها». فمعنى «يتكون في التاريخ نفسه». وفي كل مرة «تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية» يتغير المعنى فيها , إننا لنميز بين «فعل العمل وأثره» وبين تلقيه. فالأثر «يحدده النص» نفسه، وأما التلقي فيحدده المستقبلون. ولذا، يجب أن لانتصور العمل بوصفه ثابتاً، أي بالمعنى يتكون شكلاً ومضمونا بالحوار والجدل. فإذا تجاوز العمل جيله ، فذلك لأن شكله يحافظ على معنى حاضر، يعد جواباً بالنسبة إلى زمن آخر إلى زمننا. ثمة حوار إذن بين «ذات حاضرة وخطاب ماض». ولكن الأسئلة والأجوبة تكون ضمنية: ليس المقصود من هذا تعليماً دينياً. ومن هنا، فإنه لايكفي إذن، أن ندرس «انتاج» العمل الفني من خلال علاقة مع المعطيات الاقتصادية لزمنه، كما يعتقد ذلك بعض الماركسيين: فالاستقصاء عن التلقي من خلال زمنه، هو وحده الذي يلامس «المواضيع الحقيقية، والاتجاهات الاجتماعية للتطور». ذلك لأن العمل يستلزم وجود «أفق انتظار أدبي». وإنه ليكون تبعاً لذاته، ولأثره الناتج، كما يستلزم وجود أفق آخر، اجتماعي، ينشأ عن «النمط الجمالي» للقراء. فهؤلاء يبدأون بفهم النص من خلال افقه الأول. ولكنهم في تحليلاتهم يدخلون وينجزون حواراً مع فهمهم الخاص للعالم من خلال معنى حالي، ويحدد مجتمعهم، وطبقتهم، وسيرتهم الذاتية هذا الفهم نفسه. ويمكن «لاختلاط الآفاق» هذا أن يكون شاملاً، كما يمكنه أن يكون

التطابق المباشر في المتعة المحضة، أو أن «يأخذ شكلاً انعكاسياً: كالبعد النقدي في الاختبار، وملاحظة الاغتراب، واكتشاف الأجراء الفني، والإجابة على تدريب ذهني» وإن القارئ ليستطيع أن يرفض ضم هذه التجربة الأدبية إلى تجربته الخاصة. وإننا لنرى أن بإمكان هذا الاختلاط أن يكون آنياً ومعاصراً للعمل، أو أن يكون تعاقبياً، فينُتج في عصر لاحق. كما يمكنه أن يكون حاملاً لمعنى «انتقال المعيار»، و«ابداع المعيار»، وهو «قطيعة المعيار» (ص 261).

يدرس جوس على سبيل المثال في الكتاب نفسه مسرحية «ايفيجيني» لراسين ومسرحية غوته، و«عذوبة البيت». وإنه ليدرس كذلك «الشعر الغنائي لعام ١٨٥٧ بوصفه مثلاً لانتقال المعايير الاجتماعية بوساطة الأدب». ويقدم هذا الاستقصاء الثاني معلومات عن «الواقع اليومي فعالم البرجوازية» في القرن التاسع عشر. وإنه ليبين أن الشعر الغنائي، وليس الرواية فقط، يخبر عن الانتظار، وعن الراي، وعن إيديولوجيا القراء. فهنا تكون الدائرة العائلية الصغيرة، حيث تنغلق فيها السعادة البرجوازية على نفسها. ولقد أظهر جوس، منذ اللحظة التي كتب فيها دراسته عن «تاريخ الأدب: تحد لنظرية الأدب»، أنه كان يجب، لكي يقوم تاريخ الأدب على قواعد جديدة، أن ينظر إلى أن الأدب والفن لاينتظمان في تاريخ منظم إلا إذا يكن تتابع الأعمال منصباً فقط على الذات المنتجة، ولكن أيضاً على الذات المستهلكة وعلى التفاعل بين الكاتب والجمهور». وهذا يعني أن الكاتب، كما كان ماركس الشاب يراه، يحول حساسية القراء. وإن هؤلاء بدورهم ليساهمون في «صنع التاريخ»، فهم ليسوا سلبيين ولكنهم عاملون. وهكذا، فإنه يمكن إعادة إقامة الروابط التي قطعتها التاريخانية بين الماضي والحاضر فاستقبال القراء الأوائل يفترض مسبقاً وجود «حكم قيمة جمالي»: «ويستطيع هذا التصور الساذج والأولي للعمل أن يتطور من بعد وأن ينتمي من جيل إلى جيل، إلى أن يكوّن من خلال التاريخ «سلسلة التلقي» التي ستقرر أهمية العمل التاريخية، وستظهر منزلته في التراتب الجمالي». ويجب

على المؤرخ إذن أن يصنع تاريخ «التلقيات المتعاقبة»، ليقيم بهذا «استمرارية لا انقطاع فيها بين الفن الغابر وفن اليوم، بين القيم التي كرستها التقاليد وبين تجربتنا الحالية للأدب» (ص 46).

يقترح جوس والحال كذلك سبع أطروحات، تحدد القواعد التي يمكن للتاريخ الأدبي، بالاستناد إليها، أن يعيد كتابته. فالمورخ ينشغل «بالتجربة التي يقيمها القراء أولاً مع الأعمال» بدلاً من انشغاله بربط «الوقائع الأدبية» بشكل منسجم وإنه ليترك نفسه تؤخذ في «السلسلة التاريخية لنقراء المتعاقبين» (ص 47). فللعمل الأدبي سمة جدلية (أشار إليها بيغي في كليو، وذلك عندما رأى في القراءة الفعل المشترك للقارئ والمقروء) والوقائع ليست سوى البقية الباقية بهذه السيرورة. ذلك لأن العمل من غير قراء يعيدونه حاضراً، فإنه يضيع على عكس الوقائع التاريخية- كل فعل، وكل طاقة، كما يضيع أخيراً كل وجوده. وتحدد الأطروحة الثانية أنه يجب على التحليل أن يعيد تكوين «أفق الانتظار» للجمهور الأول للكتاب، أي يعيد تكوين نسق المرجعيات التي تصدر عن ثلاثة عوامل رئيسة: التجربة المسبقة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي التي تشكل جزءاً منه. ويتعلق العامل الثاني بشكل الأعمال السابقة وموضوعاتها، والتي تفترض التجربة معرفتها مسبقاً. ويتعلق العامل الثالث بالتعارض القائم بين اللغة الشعرية ولغة الممارسة، بين العالم المتخيل والواقع اليومي» (ص 50). ولقد حدد في الأطروحة الثالثة أن مكتوباً جمالياً يقوم بين أفق انتظار الجمهور وبين التجربة للعمل، وكان النجاح، والفضيحة، والفشل هي عناصر تقيمه، فإن هذا المكتوب «ليستطيع أن يصبح معياراً للتحليل التاريخي»: ومن هنا، فإن بعض الكتب تكوّن جمهورها ببطء وتأخير شديدين. ولقد يعني هذا أنه ثمة «تاريخ أدبي للقراءة»، وذلك ماراه واينريش في عام 1967. وتقول الأطروحة الرابعة إنه بإعادة تكوين أفق الانتظار تماماً كما كان موجوداً في اللحظة الأولى لتلقي العمل، فإننا نفهم «الأسئلة التي يجب العمل عليها» أي نفهم كيف أن قراء ذلك الزمن قد استطاعوا فهمه. وتبعاً للأطروحة الخامسة، فإن جماليات التلقي

تطلب من كل عمل أن «يكون موضوعاً في السلسلة الأدبية التي يشكل جزءاً منها»: «فالكتب اللاحقة تستطيع أن تحل معضلات كانت قد تركتها الأعمال السابقة معلقة». وكذلك فإن الجدة تفسخ المجال أمام الإحياء. ومن ذلك مثلاً، نجد أن صعوبة الشعر المعاصر قد سمحت بإحياء شعر الباروك.

وتقول الأطروحة السادسة إننا نستطيع بشكل آني أن ندرك بوساطة نظرية التلقي نسق الأعمال المتزامنة. وإننا لنستطيع أن نحدث مقاطع في مسار التسلسل التاريخي. فللأدب نحو ثابت (أجناس، أساليب، صور) ودلاليات متغيرة (مواضيع، نماذج عليا، رموز، استعارات). وعندئذ يستطيع المؤرخ أن يحدد الأزمنة القوية في التاريخ الأدبي. ويبقى على المرء أن يربط، وهذا هو قصد الأطروحة الأخيرة، بين التاريخ الخاص الذي يشكل التاريخ الأدبي، والتاريخ العام: «إذا بحثنا عن اللحظات التاريخية التي أثارت فيها الأعمال الأدبية انهيار المحرمات الأخلاقية المهيمنة أو التي أعطت للقارئ علم حل القضايا الضميرية من أجل سلوك حياته»، فإننا سنفتح على التاريخ الأدبي ميداناً جديداً. ذلك لأن الغاية لم تعد في إظهار كيف أن التاريخ ينعكس في النصوص الأدبية، ولكن في إظهار وظيفة «الإبداع الاجتماعي» التي ملأها الأدب .

وهكذا تبدوا جماليات التلقي في عصرنا وكأنها المحاولة الأكثر تجديداً من أجل تكوين علم اجتماع للأدب غير ماركسي، وكذلك من أجل إحياء التاريخ الأدبي وتحريكه. فقص أثر القراءات المتتابعة لعمل ما عبر أجيال نقدية عديدة لا يعد تكويناً لحماقة، ولكنه ينمي جدل الكتاب والقراءة الجماعية، ويكشف عن وجوه جديدة دائماً لكاتب ما، وأسطورة ما (إيفيجيني)، وكلمة ما (يكون ذلك في الفصل الرائع الذي كتبه جوس عن الكلمة «الحديثة»). وكان غوستاف لانسون قد استشعر هذا بفكره النفّاذ، وذلك عندما كتب في نهاية حياته المهنية قائلاً: «عندما يتعلق هذا المعنى الدائم والمشترك بنصوص ذائعة الصيت عالجتها كل أجيال النقاد والقراء،

فإنه يستطيع أن يحدث أثراً بكونه كبيراً وعادياً : وسيكون جيداً أن لايأنف المرء من العودة إليه وأن يعلق عليه كل المتغيرات المتفاوتة التي أغناها اختلاف العصور والعقول. كما سيكون جيداً أن ينطلق المرء من هنا لكي يذهب بحثاً عن المعنى الأصلي، وعن معنى المؤلف، ثم عن معنى الجمهور الأول، وعن معاني كافة الجماهير، الفرنسية والأجنبية، التي التقاها الكتاب على التوالي. فتاريخ كل عمل رائع يتضمن مختصراً لتاريخ الذوق وحساسية الأمة التي أنتجته، والأمم التي تبنته» (دراسات فرنسية /1/1/ 1925. ص 42).

الفهرس

I- القسم الأول : النقد والوعي (مدرسة جنيف)

1- مارسيل ريمون 5

2- البير بيغان 14

3- جورج بوليه 23

4- جان روسيه 32

5- جان ستاروبافسكي 40

II- القسم الثاني : النقد والخيال

1- غاستون باشلار 49

2- جان بيير ريشار 57

3- جيلبير ديراند 66

4- الكون والخيال 74

5- نورثروب فراي 79

III- القسم الثالث : النقد في التحليل النفسي

1- فرويد 83

2- شارل بودوان 91

3- شارل بورون والنقد النفسي 99

4- التحليل النفسي للنص 108

5- التحليل النفسي للمؤلف 113

IIII- القسم الرابع : علم اجتماع الأدب

I- المؤسسون

1- جورج لوكاتش 116

2- لوسيان غولدمان 127

3- ميخائيل باختين 132

4- مثال : ميشيل كروزيه 135

II- النقد الاجتماعي 136

III- جماليات التلقي

1- علم اجتماع القراءة 142

2- جماليات التلقي 149

صدر حديثاً:



الأعمال الكاملة «رولان بارت»

ترجمة: د. منذر عياشي

* لذة النص 1
* مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص 2
* نقد وحقيقة 3

قريباً:

* أساطير
* هسهسة اللغة

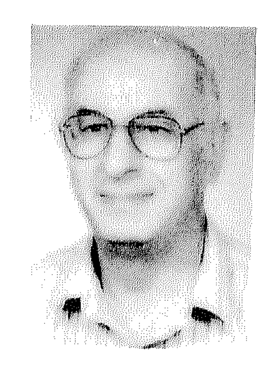
قريباً:

قضايا العصر وصراع الحضارات

* ـ الحداثة — مالكوم برادبري
* ـ أطياف ماركس — جاك ديريدا
* ـ جنون اللغة وممارسة النص القرآني — د. منذر عياشي
* ـ صراع الحضارات — صموئيل هانتنتون
* ـ الاسلام وصراع الأفكار — د. منذر عياشي
* ـ موت الحداثة — جياني فاتيمو
* ـ الاسلام وانتاج الأفكار — د. منذر عياشي

CEC مركز الانماء الحضاري
CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION
للدراسة والترجمة والنشر

ص.ب 6333 – حلب – سورية
B.P. 6333, ALEP, SYRIE



دارس وناقد سوري.

ولد عام 1945 . درس المرحلة الجامعية في فرنسا ـ وحاز على الدكتوراه في الدراسات اللسانية في جامعة «إكس آن برفانس» عام 1979 . كما حاز على شهادة دكتوراه من «مصر» ـ كلية دار العلوم في علم اللغة، عام 1983 .

من كتبه:

ـ قضايا لسانية وحضارية (1991) ـ دار طلاس ـ دمشق.

ـ مقالات في الأسلوبية (1991) ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق.

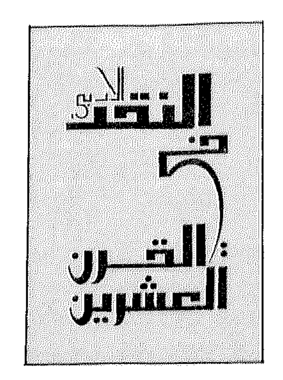
ـ النقد والمعيار (تحت الطبع).

ـ وقد ترجم عدداً من الكتب، منها:

علم الدلالة ـ علم الاشارة ـ الأسلوب والأسلوبية لبيير جيرو. كما ترجم كتباً أخرى لتودورف (مفهوم الأدب) ولرولان بارت (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ـ نقد وحقيقة) وله مجموعة قصصية للكاتب الايطالي دينو بوتزاتي، نقلها عن الفرنسية (ليلة ناعمة).

قدم عدداً من الدراسات. نشر بعضها في عدد من المجلات العربية.

يعمل حالياً في جامعة الملك عبد العزيز بجدة في المملكة العربية السعودية.



لم يعد النقد كما كان في الماضي يحمل على عاتقه تقديم شهادة ميلاد للكاتب ، يتتبع فيها تاريخه ومراحل حياته ويكشف عن ميوله الشخصية والأدبية ، ويحاول أن يضع تحت مجهر البحث سراً من أسراره . كما لم يعد إطناباً يفيض به الناقد مدحاً أو ذماً ، قدحاً أو تقريظاً لعمل من الأعمال . وكذلك لم يعد النقد يُعنى بالكيفيات والمعايير والقواعد التي يجب على الكاتب أن يتقيد بها ليدخل إلى مملكة الأدب وفردوسه الجميل .

لقد أصبح النقد كما يرى (جان إيف تادييه) « مساوياً للأعمال التي يحللها » . وأصبح النقاد « كتاباً بارعين أيضاً » . إنهم يمارسون الكتابة في سطور الآخر ، ويخرجون منها إلى نصوصهم الخاصة ، وقد أدى هذا المنحى لا إلى موت المؤلف فحسب ، ولكن إلى انتفاء الناقد في الوقت نفسه . وأصبحت الكتابة في مواجهة الكتابة هي جوهر العملية النقدية . فليس هناك هوية خاصة تدعى « المؤلف » ، كما أنه ليس هناك هوية خاصة تدعى « الناقد » !

